Die Verwertung der vierten Rede Ciceros gegen C. Verres (de signis) für Unterweisungen in der antiken Kunst.

Von

Dr. Karl Hachtmann,
Direktor des Herzogl. Karls-Gymnasiums in Bernburg.

Wissenschaftliche Beilage zum Jahresberichte
des Herzogl. Karls-Gymnasiums in Bernburg, Ostern 1895.

Bernburg 1895.
Druck von Otto Dornblüth.

1895. Progr. Nr. 703.

Inhalt.

Vorwort.

Wenn in den neuen preufsischen Lehrplänen vom Jahre 1892 unter den methodischen Bemerkungen S. 27 gesagt wird: „Eine zweckmäfsige Verwertung von Anschauungsmitteln, wie sie in Nachbildungen antiker Kunstwerke und in sonstigen Darstellungen antiken Lebens so reichlich geboten sind, kann nicht genug empfohlen werden", so wird jeder Lehrer, der schon früher diese Hülfsmittel zum Verständnis des klassischen Altertums im Unterricht berücksichtigt hat[1]), diesen Worten gewifs gern beistimmen. Denn abgesehen davon, dafs auf diese Weise der Unterricht in mannigfacher Weise belebt wird, erscheint es auch als ein nicht unwesentliches Bildungsmittel, dafs der Schüler mit eigenen Augen sieht, was die Alten auf dem Gebiete der Kunst geleistet haben. In der Geschichte der Hellenen würde sogar eins der wichtigsten Momente fehlen, wenn nicht der Blick der Jugend bei gegebener Gelegenheit auf jene für das Verständnis dieses Volkes so charakteristische Lebensäufserung hingewiesen würde. Nun ist gewifs nicht in Abrede zu stellen, dafs die Behandlung der alten Geschichte vornehmlich dazu Anlafs giebt, das Gebiet der Kunst bei bestimmten Zeitabschnitten zu berühren[2]), allein bei der Stellung, die dieser Unterrichtszweig gegenwärtig einnimmt, wird, wenn anders die Lehraufgabe in der kurzbemessenen Zeit überhaupt bewältigt werden soll, in dieser Beziehung leider die äufserste Mafshaltung zu beobachten sein. Die preufsische Unterrichtsbehörde hat dies wohl auch selbst herausgefühlt, da sie die im Eingange erwähnten Worte den methodischen Bemerkungen zum lateinischen Unterrichte eingereiht und bei Besprechung des griechischen Unterrichts (S. 30) darauf zurückgewiesen hat. Es wird also die Lektüre der klassischen Schriftsteller hier ergänzend eingreifen müssen, und dafs dieselbe an nicht wenigen Stellen dazu eine willkommene Gelegenheit bietet, ist unleugbar. Es sei nur mit wenigen Worten darauf hingewiesen, dafs die Lektüre der homerischen Dichtungen, die auf das künstlerische Schaffen der Griechen und Römer einen so unverkennbaren Einflufs ausgeübt haben, es so zu sagen gebieterisch fordert, diese Einwirkungen durch Vorführung der einschlägigen Kunstwerke aufzuzeigen.

Auch die „de signis" betitelte 4. Rede Ciceros gegen C. Verres fordert, da sie von den Räubereien mehr oder weniger berühmter Kunstwerke handelt, welche sich dieser gewissenlose Proprätor während einer dreijährigen Verwaltung der Insel Sicilien zu schulden kommen liefs, unwillkürlich dazu auf, etwas näher auf die in der Rede erwähnten Künstler und Kunstwerke ein-

[1]) Sehr beachtenswert sind in dieser Beziehung die Abhandlungen von E. Fischer: Bemerkungen über die Berücksichtigung der bildenden Kunst im Gymnasialunterricht. Programm des Gymn. i. Mörs, 1881 u. 1892.

[2]) Ein geeignetes Hülfsmittel dazu bietet: H. Luckenbach, Abbildungen zur alten Geschichte für die oberen Klassen höherer Lehranstalten. München u. Leipzig, E. Oldenbourg 1893.

zugehen. Es war daher wohl begründet, dafs die Herausgeber der klassischen Bildermappe[1]), Bender, Anthes und Forbach, zwei besondere Hefte (Heft 3 u. 4) zur Erläuterung dieser Rede veröffentlichten. Denn der Umstand, dafs der Ankläger selbst keinen grofsen Kunstsinn bekundet, ja sogar ein Verständnis für derartige Dinge als eines Römers fast unwürdig ansieht, kann für uns kein Grund sein, auf Erörterungen, die sich auf die antike Kunst beziehen, zu verzichten. Wir befinden uns während der Lektüre der Rede in einem Lande, das mit griechischer Kultur durch und durch getränkt war und trotz grofser und schwerer Umwälzungen sich dieselbe bewahrt hatte; wir erhalten ferner über griechische Künstler und Kunstwerke manche beachtenswerte Notiz, die der Erläuterung bedarf. Aufserdem bin ich aber auch der Ansicht, dafs bei der Behandlung dieser Rede, die uns das schamlose Leben und Treiben eines römischen Verwaltungsbeamten enthüllt, das Abstofsende, das die Darlegung solcher unerquicklichen Verhältnisse leicht mit sich bringt, wesentlich gemildert wird, wenn auch jene oben berührte Seite bei der Erläuterung derselben zur Geltung kommt. Diese Beweggründe haben mich veranlafst, als ich in der bibliotheca Gothana (bei Friedr. Andr. Perthes) im Jahre 1889 die 4. Verrine herausgab, derselben einen Anhang beizufügen, worin in aller Kürze auf Kunstwerke, die etwa zur Besprechung herangezogen werden können, hingewiesen wird.[2]) Es hat aber unverkennbare Schwierigkeiten — und die eigene Praxis hat mich in dieser Beziehung belehrt —, während der Lektüre selbst zu öfteren Malen zu derartigen Dingen abzuschweifen: das Zusammengehörige wird auf diese Weise leicht auseinandergerissen, und infolgedessen bleibt der geistige Gewinn vielleicht hinter den Erwartungen zurück. Ohne Zweifel empfiehlt es sich mehr, erst wenn die Lektüre beendet ist, auf Grund derselben mehr im Zusammenhange auf die antike Kunst einzugehen und für diesen Zweck einige Lehrstunden zu verwenden. Die Schüler bringen Mitteilungen aus derselben meist ein lebhaftes Interesse entgegen, und wie das Gedächtnis in den Jahren der Jugend die gröfste Stärke aufweist, so pflegen auch gelegentliche Anregungen auf einem Gebiete, dessen Kenntnis doch auch mit zur allgemeinen Bildung gehört, am nachhaltigsten zu wirken, wenn sie in einer Zeit, in der der jugendliche Geist für alle Eindrücke frisch und empfänglich ist, gegeben werden. Aus diesem Grunde habe ich mich entschlossen, die in meiner Ausgabe lose aneinander gereihten Bemerkungen und Hinweise hier in einer mehr systematischen Weise zu bearbeiten, um dadurch dem Lehrer, der diese Rede im Unterricht behandelt, ein geeignetes Hülfsmittel zu bieten. Dabei bin ich nicht etwa der Ansicht, dafs alles, was in den nachfolgenden Blättern besprochen wird, von dem Lehrer behandelt werden mufs; der Zweck dieser Arbeit ist lediglich der, einen Weg vorzuzeichnen, der im Anschlufs an die Lektüre der Rede eingeschlagen werden kann. Die besonderen Neigungen des Lehrers, das Mafs der zu Gebote stehenden Zeit und die geistige Empfänglichkeit der betreffenden Schüler — alles das wird bei der Auswahl des Stoffes von Bedeutung sein.

An geeigneten Anschauungsmitteln kann es heutzutage auch bei den Anstalten, die inbezug auf Geldmittel für ihre Bibliothek nicht günstig gestellt sind, kaum fehlen. Ich habe mich bei meinen Ausführungen absichtlich auf eine kleinere Anzahl von Werken beschränkt, von denen ich wohl annehmen darf, dafs sie sich in dem Besitze der meisten höheren Schulen befinden. Am wirksamsten bleiben diejenigen bildlichen Darstellungen, die sich in dem Besitze

---

[1]) Erschienen in Darmstadt bei Zedler u. Vogel. 1890—93.

[2]) Gebilligt von R. Menge, Anschaulicher Unterricht und Kunstunterricht. Halle, Waisenhaus 1894. S. 25.

des Schülers selbst befinden; aus diesem Grunde ist die bereits erwähnte „Klassische Bildermappe“ von Dr. F. Bender ganz besonders empfehlenswert, und nicht minder verdienen Berücksichtigung die kunsthistorischen Bilderbogen von Seemann und die von Baumeister herausgegebenen Bilderhefte, ferner die italienischen Photographieen nach antiken Statuen, die aus der Kunsthandlung von Hugo Grosser in Leipzig, und zwar zu einem sehr niedrigen Preise zu beziehen sind. Letztere lassen sich mit Leichtigkeit für längere Zeit in der Klasse ausstellen und wirken dadurch nachhaltiger als ein Bilderwerk, das schnell von Hand zu Hand geht.

Nach zwei Seiten vornehmlich bietet die vorliegende Rede Gelegenheit, das Gebiet der antiken Kunst zu betreten: es handelt sich erstens darum, dem Schüler die Künstler, deren in der Lektüre Erwähnung gethan wird, namentlich durch Vorführung von Kunstwerken, welche mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit auf sie zurückgeführt werden, näher zu bringen, und zweitens darum, von den Göttern und Heroen, die darin berührt werden, berühmte Bildwerke zu besprechen. Die Vollständigkeit würde es erfordern, auch auf künstlerisch verzierte Gegenstände, die das häusliche Leben der Griechen verschönten, einzugehen, allein auf diesem Gebiete dürfte es wohl genügen, durch einige Beispiele, wie sie die von mir unten angeführten Bildwerke bieten, die nötigen Erläuterungen zu geben; die Hinweise, die sich in dem Anhange zu meiner Ausgabe finden, scheinen mir in dieser Beziehung ausreichend zu sein.

Erläuterung der Abkürzungen.

Bau. Bi. = Baumeister, Bilderhefte aus dem griechischen und römischen Altertum für Schüler zusammengestellt. München, Oldenbourg. 1889. 8 Hefte.

Bau. D. d. kl. A. = Baumeister, Denkmäler des klassischen Altertums. München und Leipzig, R. Oldenbourg. 1889. 3 Bände.

Be. Kl. B. = F. Bender, Klassische Bildermappe. Abbildungen künstlerischer Werke zur Erläuterung wichtiger Schulschriftsteller. Darmstadt, Zedler u. Vogel. 1890—93.

Br. Gr. G. J. = Heinrich Brunn, Griechische Götterideale in ihren Formen erläutert. München 1893. Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenchaft.

Br. G. d. gr. K. = Heinrich Brunn, Geschichte der griechischen Künstler. 2. Auflage. 2 Bände. Stuttgart, Ebner u. Seubert (Paul Neff). 1889.

L. Gr. G. u. H. G. = Langl, Griechische Götter- und Heldengestalten nach antiken Bildwerken. Wien, Hölder. 1887.

M. E. = R. Menge, Einführung in die antike Kunst. Mit 34 Bildertafeln in Folio. 2. Auflage. Leipzig, E. A. Seemann 1885.

O. G. d. gr. Pl. = J. Overbeck, Geschichte der griechischen Plastik. 4. Auflage. 2 Bände. Leipzig, Hinrichs 1893.

S. K. B. = Seemann, Kunsthistorische Bilderbogen. Leipzig, E. A. Seemann.

I. Die in der Rede erwähnten griechischen Künstler.

Gleich im Beginne der Rede (cap. 2 u. 3), und zwar an der Stelle, an welcher Cicero die dem Hejus, einem ebenso reichen wie kunstsinnigen Einwohner Messanas, von Verres entwendeten Kunstwerke aufzählt, werden drei griechische Künstler genannt, die einen hervorragenden Platz einnehmen: Praxiteles, Myron und Polyklet.

Wir wenden uns, indem wir die Lebenszeit derselben berücksichtigen, zuerst der Betrachtung des Myron (**Μύρων**) und seiner Thätigkeit auf dem Gebiete der Kunst zu, wobei wir sowohl die Nachrichten, die über ihn aus dem Altertum überliefert sind, berühren, als auch die auf ihn zurückweisenden Kunstwerke, die in Kopien bis auf unsere Zeit sich erhalten haben, heranziehen.

Die Nachrichten, die wir über das Leben dieses Künstlers haben, sind äufserst dürftig. Es wird uns von Plinius (nat. hist. XXXIV, 57) berichtet, dafs er aus Eleutherae (**Ἐλευθεραί**) in Boeotien stammte und um die 90. Olympiade (ebendas. XXXIV, 49) auf der Höhe seines Ruhmes stand. Die zuletzt genannte Angabe ist ziemlich wertlos; seine Blütezeit ist wohl schon in den Anfang der 80er Olympiaden zu setzen. Wenn Pausanias (VI, 2, 2; VI, 8, 4; VI

13, 2) ihn als Athener bezeichnet, so ist diese Abweichung vielleicht dadurch zu erklären, dafs die Stadt Eleutherae aus Hafs gegen Theben sich frühzeitig an Athen angeschlossen hatte, oder dadurch, dafs er vornehmlich in Athen thätig gewesen ist (Overbeck, Gesch. d. gr. Plast. I, 268; Br. G. d. gr. K. I, S. 101). Er war, ebenso wie Phidias und Polyklet, ein Schüler des hochberühmten argivischen Künstlers Ageladas (*Ἀγελάδας*), (vgl. Bau. D. d. Kl. A. S. 331) dessen Blütezeit Brunn (G. d. gr. K., I p. 52) auf Grund einer sehr sorgfältigen Untersuchung in die Zeit zwischen Olympiade 70 und 82 setzt. Nach der Annahme des genannten Gelehrten war er unter den erwähnten Künstlern der älteste Schüler des Ageladas.

Myron hat fast ausschliefslich in Erz gearbeitet und auf diesem Gebiete eine sehr ausgedehnte Thätigkeit entfaltet. Ganz besonders ist die Mannigfaltigkeit in den Gegenständen seiner Darstellung hervorzuheben: er bildete Götter und Heroen (Cicero in seiner Rede c. 3 erwähnt einen Hercules, egregie factus ex aere, und c. 43 einen Apollo, signum pulcherrimum, cuius in femore litteris minutis argenteis nomen Myronis erat inscriptum), ferner Athleten, und schliefslich, was als besonders charakteristisch hervorzuheben ist, auch Tiere, unter denen seine berühmte Nachbildung einer Kuh den ersten Platz einnahm.

Wir gehen nunmehr zu den Werken des Myron über, die uns noch in Nachbildungen erhalten sind, so dafs wir uns danach eine genügende Vorstellung von der Bedeutung des Künstlers machen können.

1) Athene und Marsyas. Plinius berichtet (nat. hist. XXXIV, 57): Myron fecit Satyrum admirantem tibias et Minervam; es liegt auf der Hand, dafs sich die Darstellung auf den bekannten Mythus bezog, nach welchem Athene die Flöte, die sie erfunden hatte, mit einem Fluche wegwarf, Marsyas aber, der nach dem später gewöhnlichen Sprachgebrauch ein Satyr genannt wurde, aufhob, um dieses Instrument alsdann zu seinem Unheile zu pflegen (cf. Preller, Griech. Mythol. 4. Aufl. S. 733.)) Wie die Gruppe dargestellt gewesen sein mag, dafür bietet uns ein attisches Vasenbild (abgebildet bei O. G. d. gr. Pl. Fig. 73[e]) die beste Vorstellung. Von der Figur des Marsyas haben wir nun eine vortreffliche Kopie in einem Marmorbilde, welches sich in Rom im Lateran befindet. (Abbildungen: Bau. D. d. kl. A. II, No. 1210; Bau. Bi. VII, 702; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 73 u. S. 268; S. K. B. Taf. 18, 6 u. Ergänzungst. 9, 4.) Die Ergänzung des Kunstwerks ist freilich als eine völlig verkehrte zu bezeichnen: wir haben es nicht mit einem tanzenden Satyr zu thun, und die Castagnetten, die der Figur in die Hände gegeben sind, haben auch nicht die geringste Berechtigung. Es ist vielmehr anzunehmen, dafs der rechte Arm hoch erhoben, und der linke nach unten hin weit weggestreckt war. Man vergleiche damit eine halblebensgrofse Erzstatue aus dem Britischen Museum (abgebildet bei O. G. d. gr. Pl. Fig. 73[b] u. L. Gr. G. u. H. G. S. 115), die ebenfalls einen in Verwunderung begriffenen Satyr darstellt, und in der man eine Kopie eines Myronischen Werkes hat wiedererkennen wollen.

2) Der Diskoswerfer (*Δισκοβόλος*). Lucian, Philopseud. cap. 18 erwähnt das Kunstwerk mit folgenden Worten: *Μῶν τὸν δισκεύοντα, ἦν δ'ἐγώ, φῄς, τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον ἐπὶ τὴν δισκοφόρον, ἠρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ, ἐοικότα ξυναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς*; „Von dem Diskoswerfer, sagte ich, sprichst du, der sich zum Wurfe niederbeugt, mit dem Gesicht weggewendet nach der Hand, welche die Scheibe hält, und mit dem einen Fufse etwas niederkauert, als wolle er zugleich mit dem Wurfe sich wieder erheben?“ Von diesem Diskoswerfer, der übrigens nicht als eine Portraitfigur anzusehen ist, sind uns nicht wenige Nachbildungen erhalten; die beste befindet sich im Palast Lancelotti in Rom; früher stand sie im Palazzo Massimi in Rom. (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 711; Bau. D. d. Kl. A. T. II

Nr. 1211; Be. Kl. B. Heft III.; O. G. d. gr. Pl. T. I, S. 274, Fig. 74; S. K. B. Taf. 18, 7, u. S. K. B. Ergänzungst. 9, 4; M. E. Taf. 13, 7.)

„Unsere Statue“, sagt Overbeck treffend (a. a. O.), „zeigt den Diskoswerfer im Momente der höchsten Anspannung, in dem Momente, wo die Kräfte der nach hinten geschwungenen Scheibe, andrerseits des nach vorn schwingenden Armes im schärfsten Konflikt sind, in jenem verschwindenden Augenblick der Ruhe, der zwischen zweien entgegengesetzten Bewegungen in der Mitte liegt oder in dem eine Bewegung in die entgegengesetzte umschlägt. Diese Darstellung des prägnantesten Augenblickes, diese Darstellung des Augenblickes, in dem sich Vergangenheit und Zukunft berühren, diese Kühnheit der höchsten und äussersten Bewegung, deren der menschliche Körper in dieser Richtung fähig ist, bildet die eine Seite dessen, was unsere Bewunderung der Statue vorzüglich erregt.“ Ganz besondere Auszeichnung verdient die Behandlung des Kopfes; „das Gesicht“, sagt Welcker (Alte Denkmäler, I. S. 410), „ist eins der schönen, klugen und feinen attischen, deren man im Panathenaeenzuge des Parthenon so viele unter einander verwandte nicht müde wird zu betrachten. Der Ausdruck scheint auf die strenge Zucht vieler Palaestriten zu deuten im Gegensatze der weichlichen Jugend“. —

Ein anderes hochberühmtes Werk des Myron, von dem uns leider keine Nachbildung erhalten ist, war 3) die Statue des argivischen Läufers Ladas (*Λάδας*), der durch seine Schnelligkeit ausgezeichnet war und nach Pausanias III, 21, 1 bald nach einem Siege im Laufe (*δόλιχος*) in Olympia gestorben zu sein scheint. Myron hatte nach Epigrammen, die uns erhalten sind, jenen Läufer in dem Momente höchster Erschöpfung dargestellt, in dem Momente, wo er nach glücklich errungenem Siege nach dem Kranze greift. Wir dürfen im Hinblick auf den bereits besprochenen Diskobol annehmen, dafs es dem Künstler meisterhaft gelungen ist, die tief eingesunkenen Weichen und den nach Luft schnappenden Mund des Jünglings zum Ausdruck zu bringen und lebenswahr darzustellen, wie dies in einem Epigramm aus dem Altertum bezeugt wird: . . . *ἄκροις ἐπὶ χείλεσιν ἆσθμα*

Ἐμφαίνει κοίλων ἔνδοθεν ἐκ λαγόνων.

„Der Atem, aus den hohlen Weichen gedrängt, schwebt auf dem Rande der Lippen.“ Wir verstehen es danach, dafs diese so lebenswahre Figur als *ἔμπνοε* (d. i. lebensvoll) *Λάδα* angeredet wird.

Dieselbe Bezeichnung wird auch 4) von Myrons Kuh gebraucht, die in nicht wenigen Epigrammen gefeiert ist. Es war jedenfalls das Kunstwerk, das den Ruhm des Myron am meisten verbreitete, wie dies auch Plinius (nat. hist. XXXIV, 57) bezeugt: Myronem . . . bucula maxime nobilitavit celebratis versibus laudata. Zu den Zeiten Ciceros stand das hochberühmte Werk noch auf der Pnyx in Athen (cf. Cic. Verr. IV, 60); von da kam es später nach Rom, wo es Procopius, (de bello Gethico IV, 21) der im 6. Jahrhundert nach Chr. lebte, im Friedenstempel noch sah.

Charakteristik des Künstlers. Myron, der aus einer lebhaften Phantasie heraus seine Werke schuf, zeigte eine grofse Mannigfaltigkeit in den Gegenständen, die er zur Darstellung brachte; treffend sagt hierüber Plinius (nat. hist. XXXIV, 58): primus hic multiplicavisse veritatem (so ist zu lesen für das sinnlose varietatem) videtur, d. h. „er war wohl der erste, der die Naturwahrheit oder Wirklichkeit in zahlreichen Formen zur Anschauung gebracht hat.“ Ausgezeichnet waren ferner seine Werke durch das Leben, das in ihnen pulsierte und in einem besonders scharf ausgeprägten Momente in die Erscheinung trat. Mit Recht wird von seinen

Werken der Ausdruck *ἔμπνους* (= lebensvoll) gebraucht; das gleiche Merkmal hebt Properz hervor, wenn er III, 29, 7 u. 8 sagt:

Atque aram circum steterant armenta Myronis
Quattuor artifices, vivida signa, boves,

und treffend sagt Petronius c. 88: paene hominum animas (d. h. das physische, animalische Leben) ferarumque aere comprehendit. Er bewahrte in seinen Werken eine idealistische Richtung, wenn er auch nicht geistige Ideen in denselben verkörperte; darauf zielt Plinius ab, wenn er (XXXIV, 58) sagt: corporum tenus curiosus animi sensus non expressisse (sc. videtur). —

Polycletus oder Polyclitus (*Πολύκλειτος*) wird bald als Sicyonier (Plin. XXXIV, 55), bald als Argiver bezeichnet. Beide Angaben lassen sich am leichtesten und natürlichsten durch die Annahme vereinigen, dafs der Künstler aus Sicyon gebürtig war, dafs er aber in Argos seinen dauernden Aufenthalt genommen und dort seine Werke geschaffen hat. Argos war in jener Zeit neben Athen die wichtigste Stätte für die Pflege der bildenden Kunst. Ebenso, wie Myron u. Phidias, wird er als ein Schüler des berühmten argivischen Künstlers Ageladas bezeichnet. Er war jünger als Phidias (cf. O. G. d. gr. Pl. S. 508), dessen Zeitgenosse er genannt wird, und hat nach 440 v. Chr. Geb. gearbeitet. Einen Anhalt für seine Lebenszeit bietet uns der Umstand, dafs der berühmte Tempel der Hera in Argos, den er nicht nur wieder aufbaute, sondern auch mit einem hochberühmten Standbilde der Hera (s. u.) schmückte, 423 v. Chr. abbrannte. Für die argivische Kunst hat er dieselbe Bedeutung gehabt, wie Phidias für die attische (cf. O. G. d. gr. Pl. I, S. 507). Polyklet war ein sehr vielseitiger Mann: wenn er auch vornehmlich als Erzbildner thätig war, so wirkte er daneben auch als Baumeister, indem er aufser dem schon genannten Tempel das Theater in Argos erbaute; ferner war er berühmt als Toreut (*τορευτής*, caelator d. i. Ciseleur und Graveur), wie dies Plinius (nat. hist. XXXIV, 56) bezeugt: toreuticen sic erudisse (sc. iudicatur), ut Phidias aperuisse; schliefslich wird er auch als Kunstschriftsteller erwähnt, und zwar als Verfasser einer Schrift über die Proportionen des menschlichen Körpers. Von einem jüngeren Künstler, der den gleichen Namen führt, ist er scharf zu scheiden.

Bildwerke, die direkt auf Polyklet zurückzuführen sind, besitzen wir leider nicht, aber welcher Art die Werke des Künstlers gewesen sind, können wir aus Nachbildungen, die auf uns gekommen sind, deutlich erkennen. Cicero erwähnt in der Rede (cap. 3) nur zwei Korbträgerinnen (canephoroe, *κανηφόροι*) von unserem Künstler, die sich in dem Hause des obengenannten Hejus zu Messana befanden, indem er ihnen zugleich grofses Lob spendet: erant aënea duo praeterea signa, non maxima, verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam more Atheniensium virginum reposita in capitibus sustinebant.

Wir wenden uns zuerst dem Werke zu, dafs den Ruhm des Polyklet ganz besonders begründete, dem Goldelfenbeinbilde der Hera im Tempel dieser Göttin zwischen Argos und Mycenae. Pausanias, der das Bild selbst sah, berichtet darüber (II, 17, 4) folgendes: *Τὸ δὲ ἄγαλμα τῆς Ἥρας ἐπὶ θρόνου κάθηται μεγέθει μέγα, χρυσοῦ μὲν καὶ ἐλέφαντος, Πολυκλείτου δὲ ἔργον. Ἔπεστι δέ οἱ στέφανος Χάριτας ἔχων καὶ Ὥρας ἐπειργασμένας καὶ τῶν χειρῶν τῇ μὲν καρπὸν ῥοιᾶς* (Granatapfel = Zeichen der Fruchtbarkeit), *τῇ δὲ σκῆπτρον.* Aus den Epigrammen, welche die Schönheit des Kunstwerkes feiern, erfahren wir etwas Näheres über die Darstellung nicht; ganz besonders wird nur die hohe Vollendung in der Behandlung des Gewandes gepriesen.

Einen schwachen Begriff von der Hera des Polyklet geben uns argivische Münzen (vgl. L. Gr. G. u. H. G. S. 6), auf denen Hera und neben ihr Hebe, ein Goldelfenbeinbild des Naukydes, dargestellt ist.

Den Typus der Hera des Polyklet glaubt v. Brunn (Gr. G. J. S. 1 ff.) wiederzuerkennen in der überlebensgroſsen Büste im Mus. Nazionale in Neapel, der sogenannten Farnesischen Büste (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. 9. S. 6; Bau. Bi. VII, 718; Bau. D. d. kl. A. No. 1506. B. II., S. 1352; S. K. B. Taf. 20, 9; M. E. Taf. 16, 7 u. Br. a. a. O.) Auch von denjenigen Gelehrten, die diese Ansicht nicht billigen, wird soviel wenigsten zugegeben, daſs dieser Kopf in seiner strengeren Form und namentlich in der altertümlichen Behandlung der Haare auf die beste griechische Zeit zurückweist und einer viel früheren Periode angehört, als die bekannte Hera Ludovisi (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 768; L. Gr. G. u. H. G. Taf. IV; Be. Kl. B. VIII, 2, Bau. D. d. Kl. A. No. 1505. Bd. II, S. 2352; S. K. B. Taf. 20, 7 u. 323, 7; M., E. Taf. 16, 8., Br. G. G. J. S. 9.), die vielleicht von einem Künstler aus dem letzten Viertel des 4. Jahrhunderts herrührt. Ueber die Schönheit dieses Kunstwerks haben sich unsere Dichterheroen in begeisterter Weise geäuſsert: Goethe nannte die Hera Ludovisi seine erste Liebschaft in Rom und sagt an einer anderen Stelle über dieses Götterbild (XXIV, 286): Keiner unserer Zeitgenossen, der zum ersten Male vor das Bild hintritt, darf sich rühmen, diesem Anblick gewachsen zu sein; Schiller, der sie mit einem Gesange Homers vergleicht, giebt seiner Empfindung (Aesthet. Erzieh. des Menschengeschlechts. Br. 15) in folgenden Worten Ausdruck: „Es ist weder Anmut noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Kopfe zu uns spricht, es ist keins von beiden, weil es beides ist.“

Auf ein Original des Polyklet führt man ferner zurück die sogenannte Hera Farnese, die früher im Palazzo Farnese zu Rom stand und jetzt sich im Museo Nazionale zu Neapel befindet. (Abbildungen: L. Gr, G. u. H. G. Taf. III). Die Gestalt ruht auf dem rechten Beine, das linke, etwas gekrümmte Bein (sogen. Spielbein) steht ein wenig zurück, in der erhobenen rechten Hand hält die Göttin das Scepter; die linke Hand, welche falsch ergänzt ist, umschloſs vermutlich eine Schale (*φιάλη*). Bekleidet ist die Statue mit einem Chiton mit Ärmeln aus weichem Stoffe und mit einem Himation, das über die linke Schulter geschlagen ist. Der Faltenwurf in der Bekleidung ist mit ganz besonderer Vollendung ausgeführt.

Auf Polyklet weist ferner zurück der Speerträger oder Doryphoros (*Δορυφόρος*). Plinius (nat hist. XXXIV, 55) berichtet darüber Folgendes: idem (sc. Polyclitus fecit) et doryphorum viriliter puerum, (et) quem canona artifices vocant liniamenta artis ex eo petentes veluti a lege quadam, solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur, d. h.: „er bildete auch den Speerträger, einen Jüngling, der näher dem Manne steht; diesen nennen die Künstler das Modell, weil sie die Maſse von ihm nehmen wie von einer Art von Gesetz. Polyklet allein hat gewissermaſsen ein Lehrbuch der Kunst in einem Kunstwerke hinterlassen.“

Von diesem Doryphoros sind uns mehrere Nachbildungen in Marmor erhalten; unter denselben ist in erster Linie zu nennen eine Statue im Museo Nazionale in Neapel, welche 1797 in einer Turnschule (palaestra) in Pompeji gefunden worden ist. Daſs dieselbe auf ein Werk des Polyklet zurückgeht, darauf machte zuerst Friedrichs aufmerksam. (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 712; Bau. D. d. Kl. A. No. 1497, Bd. II, S. 1347; Be. Kl. B., Heft III, No. 4; O. G. d. gr. Pl. Fig. 127 a. S. 512; vgl. Overbeck, Pompeji 4. Aufl. S. 151 u. 558; L. Gr. G. u. H. G. Einl. p. XXI; S. K. B. Taf. 326, 4; Menge, E. Taf. 16, 10.) Die Figur, an welcher der Speer in der linken Hand ohne Zweifel richtig ergänzt ist, ist im Vorschreiten begriffen; der Körper ruht auf

dem rechten Fufse, der linke, der etwas zurücksteht, ist zum Weitergehen ein wenig erhoben. Die Figur, die sicherlich ursprünglich in Erz ausgearbeitet war, machte gewifs einen leichteren und gefälligeren Eindruck als die Nachbildung aus Marmor, die einen Stützpunkt für das rechte Bein durch Hinzufügung eines Stammes notwendig machte. Charakteristisch ist das Gedrungene und Untersetzte der Figur (Quintilian V, 12, 21 bezeichnet den Jüngling als aptum vel militiae vel palaestrae); die Gesichtsbildung hat etwas Altertümliches; das Haar, das deutlich auf ein Original aus Erz hinweist, liegt flach an und ist drahtartig behandelt. Ob die Figur ursprünglich eine Grab- oder Ehrenstatue gewesen, mufs dahingestellt bleiben.

Ein Werk des Polyklet, das Plinius XXXIV, 55 mit den Worten erwähnt: Polycletus Sicyonius, Hageladae discipulus, diadumenum fecit molliter iuvenem etc., ist der sogenannte Diadumenos (*Διαδούμενος*), d. h. der Jüngling, der sich die Siegesbinde um das Haupt schlingt. Mehrere Kopien von diesem Werke glaubt man nachweisen zu können. Wir ziehen zur Betrachtung heran die aus vielen Stücken zusammengesetzte Marmorfigur, die zu Vaison in Südfrankreich in einem antiken Theater gefunden worden ist und sich jetzt im Britischen Museum befindet. (Abbildungen: Bau. Bi. I, 34; Bau. D. d. kl. A. No. 1498, Bd. II, 1349; O. G. d. gr. Pl. Fig. 127b, S. 512; S. K. B. Ergänzungst. 10, 4 u. Taf. 326, 4.) Der Jüngling ist in dem Augenblicke dargestellt, in welchem er die Binde um das Haupt gelegt hat und die Enden derselben anzieht; dafs diese Binde aus Erz gearbeitet war, ist an dem Kopfe deutlich zu erkennen. Die Figur ruht, wie der Doryphoros, auf dem rechten Beine; auch hier ist der linke Fufs etwas zurückgezogen und ein wenig erhoben. In den Proportionen bietet sich gleichfalls manche Aehnlichkeit zwischen dem Doryphoros und dem Diadumenos. Der Ausdruck des Gesichts ist nicht grade als geistvoll zu bezeichnen; auch die Bildung des Haares ist schlicht. Die Form der Glieder hat etwas Strenges und Herbes.

Dafs ferner Polyklet eine Amazone dargestellt hatte, bezeugt uns Plinius (nat. hist. XXXIV, 53). Es sind uns verschiedene Darstellungen von Amazonen erhalten (cf. Bau. D. d. kl. A. No. 1499—1502, Bd. II, S. 1350 ff.; O. G. d. gr. Pl. Fig. 128, S. 516). Wir können uns darüber nicht wundern, da wir aus einer Stelle bei Plinius (nat. hist. XXXIV, 53) erfahren, dafs die berühmtesten griechischen Künstler in der Darstellung von Amazonen gewetteifert und Statuen derselben in dem Tempel der Artemis in Ephesus aufgestellt haben.

Die Sage meldet uns übrigens, dafs die Amazonen, als sie von Dionysos im Kampfe besiegt waren, nach Ephesus flüchteten und im Tempel der Artemis Schutz fanden. In den uns erhaltenen Statuen spiegelt sich diese Sage wieder: die Amazonen sind entweder verwundet und infolgedessen kampfunfähig geworden oder sind vom Kampfe ermattet, und ihre Lust am Kriegshandwerk ist geschwunden.

Die Eigentümlichkeit der Kunst Polyklets erkennen wir am meisten wieder in der verwundeten Amazone des Berliner Museums (Bau. Bi. VII, 748; Bau. a. a. O. Fig. No. 1500, S. 1350; M. E. Taf. 16,9; O. G. d. gr. Pl. Fig. 128a, S. 526; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XXVII, vgl. Text S. 98; S. K. B. Taf. 21, 4.), die man nicht unpassend als die „Schwester des Doryphoros" bezeichnet hat. Sie wurde i. J. 1868 in den Thermen des Diokletian zu Rom gefunden. Die Stellung ist die nämliche wie beim Doryphoros: der Körper ist auch hier kräftig und gedrungen, das Gesicht zeigt keinen besonderen seelischen Ausdruck; in den Falten des Gewandes tritt eine zierliche Gleichmäfsigkeit hervor. Das Original, auf welches das Marmorwerk im Berliner Museum zurückführt, war ohne Zweifel aus Erz. Auffallend ist übrigens an der Statue die Haltung des rechten, ohne Zweifel richtig ergänzten Armes, der auf dem Kopfe aufliegt: sie pafst nicht recht

zu der unter dem rechten Arme befindlichen Wunde, da durch die Spannung der Schmerz nicht unwesentlich gesteigert werden mufs. Aufserdem erscheint die schreitende Stellung und das Anlehnen an eine Säule als ein Widerpruch, und es läfst sich wohl annehmen, dafs Polyklet die Figur sinnreicher komponiert hat.

Rückblick auf die Bedeutung des Künstlers. Wir gehen dabei aus von einem Urteil, das wir bei Quintilian (XII, 10, 7) lesen: Diligentia (= sorgfältige Ausarbeitung) ac decor (= würdiger Anstand) in Polycleto supra ceteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus (= das Imponierende) putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum (= über die Wirklichkeit), ita non explevisse deorum auctoritatem (= die Hoheit) videtur. Quin aetatem quoque graviorem (= das reifere Alter) dicitur refugisse, nihil ausus ultra lēves genas. Es ist nicht zu leugnen, dafs Polyklet einen gewissen Gegensatz bildet zu Phidias: während dieser nach dem Idealen in seiner künstlerischen Darstellung strebt, sucht Polyklet das Reale zur Anschauung zu bringen. Auch von Myron, den wir oben bereits betrachtet haben, ist er in augenfälliger Weise verschieden: während bei jenem die gröfste Spannung herrscht und ein reiches inneres Leben, beobachten wir bei den Figuren des Polyklet eine ruhige und gemessene Haltung. Als ein besonderes Verdienst des Polyklet wird hervorgehoben, dafs er die Schrittfigur einführte: proprium eius est, uno crure ut insisterent signa, excogitasse (Plin. nat. hist. XXXIV, 56). Dafs dabei eine gewisse Gleichmäfsigkeit herrschte, und dafs in seinen Figuren das Kräftige und Gedrungene ganz besonders zum Ausdruck kommt, wurde schon von Terentius Varro bemerkt, dessen Urteil Plinius a. a. O. mit den Worten wiedergiebt: quadrata (= vierschrötig) tamen esse ea ait (sc. Varro) et paene ad unum exemplum (= Modell).

Der dritte Künstler, der von Cicero im Anfange der Rede erwähnt wird, Praxiteles (*Πραξιτέλης*) ist das Haupt der jüngeren attischen Schule. Er gehört einer alten attischen Familie an und ist wahrscheinlich der Sohn des Künstlers Kephisodotos (*Κηφισόδοτος*), auf den die meisterhafte, an die Madonnenbilder erinnernde Gruppe „Eirene und Plutos“ (Abbild.: Bau. Bi. VII, 760; Bau. D. d. kl. A. No. 829; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XL; S. K. B. Taf. 23, 1; M. E. Taf. 19, 1.) zurückgeführt wird. Gebürtig war Praxiteles aus dem attischen Demos Eresidae oder Eiresidae. Die Angabe des Plinius (nat. hist. XXXIV, 50), der die Blütezeit des Praxiteles in die 104. Olympiade setzt, begegnet starkem Zweifel; Overbeck (G. d. gr. Pl. 3. Halbb. S. 36) nimmt als die Blütezeit des Künstlers die 110. Olympiade (= 340 v. Chr.) an und hält denselben für jünger als Skopas. Nach der Ansicht desselben Gelehrten (a. a. O. S. 38) hat Praxiteles als ein noch nicht alter Mann Alexander den Grofsen erlebt, ohne jedoch für ihn oder seine Umgebung künstlerisch thätig gewesen zu sein.

Den ersten Unterricht hat der Künstler bei seinem Vater Kephisodotus genossen; in welchem Verhältnisse er zu Skopas gestanden, und ob dieser sein Lehrer gewesen, mufs dahingestellt bleiben. Das Material, in dem der Künstler seine Bildwerke schuf, war, wie auch bei Skopas, der Marmor, und hierin konnte das Seelenvolle, das seine Figuren auszeichnet, zu vollem Ausdrucke gelangen. Dafs er auch früher als Erzbildner thätig gewesen, sei beiläufig erwähnt. Er hat als Bildhauer eine ganz aufserordentliche Thätigkeit entwickelt: gegen 50 Kunstwerke werden ihm beigelegt.

Werke des Künstlers. Wir besprechen zuerst den Eros von Thespiae, dessen Cicero a. a. O. lobende Erwähnung thut, und den Plinius (nat. hist. XXXVI, 22) mit folgenden

Worten anführt: eiusdem (sc. Praxitelis) est et Cupido obiectus a Cicerone Verri, ille, propter quem Thespiae visebantur, nunc in Octaviae scholis positus. Dafs Cicero dem Verres den Raub dieses Cupido vorgeworfen, ist übrigens ein Irrtum des Plinius. Das Werk war aus pentelischem Marmor; Eros oder Cupido war dargestellt als Knabe in der Jugendblüte, als Mellephebe, und versehen mit goldenen Flügeln. Zu Ciceros Zeit befand sich die Figur noch in Thespiae; unter Caligula kam sie nach Rom. Claudius gab das Kunstwerk zurück, aber unter Nero wurde es zum zweiten Male nach Rom entführt, um dort im Porticus der Oktavia aufgestellt zu werden. Bei einem Brande unter Titus ist es leider zu Grunde gegangen (Pausanias IX, 27, 3). Pausanias (a. a. O. §. 4) sah in Thespiae nur eine Kopie jenes Eros, die von Menodorus aus Athen verfertigt war: *Τὸν ἐφ' ἡμῶν Ἔρωτα ἐν Θεσπιαῖς ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος, τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος.* Das von Cicero unter den Besitztümern des Hejus angeführte Bildwerk ist wohl auch nur als eine Kopie anzusehen.

Man führt auf Praxiteles zurück 1) den Eros, der 1770 von dem schottischen Maler Hamilton in Centocelle bei Rom gefunden wurde und sich jetzt in den Sammlungen des Vatikans befindet (sogen. Eros von Centocelle oder „Genius des Praxiteles"). (Abbild.: Bau. Bi. II, 188; Bau. D. d. kl. A. Bd. I, S. 497; B. kl. B. Heft III, 1. Kopf des Eros: S. K. B. Taf. 22, 8.) Ob wir bei diesem Kunstwerke es mit einer Nachbildung des Eros von Thespiae zu thun haben, erscheint immerhin fraglich (vgl. O. G. d. gr. Pl. II, S. 49 ff.). Friedrichs (Bausteine I, No. 449) will, indem er ähnliche Statuen zum Vergleiche heranzieht, darin einen Totengenius erblicken, der als Grabmonument aufgestellt war, und meint, dafs sich in dem Gesichte nicht Liebesmelancholie, sondern tiefe Trauer ausdrücke.

2) Ein anderer berühmter Eros des Praxiteles befand sich in Parion, einer am Südrande der Propontis westlich von Cyzikus gelegenen griechischen Kolonie (vgl. Plin. a. a. O.: eiusdem (sc. Praxitelis) et alter nudus (sc. Cupido) in Pario, colonia Propontidis, par Veneri Cnidiae nobilitate.) Schwache Nachbildungen dieses Kunstwerkes sind uns auf ziemlich roh gearbeiteten Münzen von Parium erhalten, die in der Zeit von Antoninus Pius (138—161) und Philippus Arabs (244—249) geprägt sind und die Umschrift haben: Deo Cupidini Colonia Gemina Julia Adriana Parium (vgl. O. a. a. O. p. 50). Danach hatte dieser Eros des Praxiteles, der unbekleidet und mit mächtigen Flügeln dargestellt war, die linke Hand in die Seite gestützt, während die rechte nach unten gestreckt war und vielleicht einen Pfeil umfafst hielt. Das Haupthaar war in einen Schopf zusammengebunden.

Auf Praxiteles zurückgeführt wird 3) der Torso einer Erosstatue, die auf dem Palatin gefunden wurde und sich jetzt in den Sammlungen des Louvre befindet. (Abbild.: O. a. a. O. No. 154; Bau. D. d. kl. A. No. 1551.) Die Ergänzungen, die Steinhäuser vorgenommen, werden als wenig glücklich bezeichnet. Eros ist auch hier völlig nackt und mit langen Flügeln dargestellt. Der rechte Arm war hoch erhoben und hielt in der Hand vielleicht einen Kranz. Der linke Oberarm ist nach unten gesenkt, der Unterarm nach oben gestreckt; welcher Gegenstand sich in der Hand befunden habe, mufs dahingestellt bleiben. Als Cupido wird die Figur deutlich dadurch gekennzeichnet, dafs sich an einem an der Seite befindlichen Baumstamme Köcher und Bogen befinden. Das Kunstwerk ist mit ganz besonderer Feinheit gearbeitet; vornehmlich wird die Zartheit in der Nachbildung der Epidermis rühmend hervorgehoben.

Es sei noch erwähnt, dafs von Overbeck (a. a. O. p. 51), dem Furtwängler beistimmt, auch die Erosstatue, die aus der Chigischen Sammlung herstammt und sich jetzt in der Antikengallerie zu Dresden befindet, auf Praxiteles zurückgeführt wird (Abbild.: ebendaselbst No. 153).

Wie sehr auch diese oder jene Behauptung zweifelhaft sein mag, soviel geht aus allem doch hervor, dafs Praxiteles den Eros nicht als ein Kind darstellte, sondern als einen Knaben, der sich dem Jünglingsalter nähert, als sogenannten Mellepheben.

Von einem anderen Werke des Praxiteles, dem sogen. 4) Apollo Sauroktonus (Σαυροκτόνος) sind uns mehrere Wiederholungen erhalten; es sind besonders hervorzuheben die Repliken aus dem Vatikan und dem Louvre (in Marmor) und die aus Erz in der Villa Albani. Plinius (nat. hist. XXXIV, 70) erwähnt dasselbe mit folgenden Worten: fecit (sc. Praxiteles) et puberem Apollinem subrepenti lacertae comminus sagitta insidiantem, quem sauroctonon vocant, und Martial feiert dasselbe in einem Epigramm (XIV, 173): Ad te reptanti, puer insidiose, lacertae parce; cupit digitis illa perire tuis. (Abbild.: O. G. d. gr. Pl. No. 155; Bau. D. d. kl. A. No. 1500; S. K. B. Taf. 23, 2; M. E. Taf. 20, 2.) Der jugendliche Apollo, der auf dem rechten Beine ruht und das linke in leise gebogener und gehobener Stellung etwas zurückgesetzt hat, lehnt sich mit dem linken, langgestreckten Arme leise an einen Baumstamm, während in der Hand des rechtwinklig gebogenen rechten Armes sich der Pfeil befindet. Welche Beziehung die Eidechse (σαῦρος oder σαύρα) zu Apollo hatte, ist nicht recht klar; Preller glaubt eine nähere Beziehung darin zu erblicken, dafs die Eidechse das Sonnenlicht ganz besonders liebt. Es ist wohl verkehrt, in dieser Zusammenstellung des Gottes mit der Eidechse einen tieferen, in sacralen Gebräuchen begründeten Sinn zu suchen; viel wahrscheinlicher ist es, dafs der Künstler uns nur den Apollo als in einem Spiel begriffen darstellen und uns ein mythologisches Genrebild vorführen wollte. Es ist dabei nicht ausgeschlossen, dafs die Eidechse in einer humoristisch gefärbten Weise an den Drachen Python erinnern sollte.

Hatten wir es bisher mit Nachahmungen zu thun, die mit mehr oder weniger Recht auf Praxiteles zurückgeführt werden, so kommen wir nunmehr zu einem Original des Künstlers, das uns, wenn auch in verletztem Zustande, durch einen glücklichen Zufall erhalten geblieben ist, zu der Gruppe 5) Hermes und Dionysos (Abbild.: Bau. Bi. VII, 759; Bau. D. d. kl. A. No. 1291—93 u. Text S. 1399; O. G. d. gr. Pl. No. 156; Be. Kl. B. III, 2; S. K. B. Taf. 324, 8; M. E. Taf. 18, 3.) Pausanias, der dieses Kunstwerk des Praxiteles unter den in dem Tempel der Hera (Heraion) aufgestellten Weihgeschenken anführt, berichtet darüber (V, 17, 3) Folgendes: *χρόνῳ δὲ ὕστερον καὶ ἄλλα ἀνέθεσαν ἐς τὸ Ἡραῖον, Ἑρμῆν λίθου, Διόνυσον δὲ φέρει νήπιον.* Diese Gruppe, die in mancher Beziehung an das Kunstwerk „Eirene u. Plutos" (s. o.), das dem Vater des Praxiteles, Kephisodotus, zugeschrieben wird, erinnert, wurde bei den von dem Deutschen Reiche auf der Altis in Olympia veranstalteten Ausgrabungen im Mai 1877, und zwar in der Cella des Heraion wiedergefunden. Das Original befindet sich noch jetzt in Olympia.

Die aus parischem Marmor gearbeitete Statue, die vermutlich früh verschüttet worden ist, hat sich ganz besonders gut erhalten, namentlich der Kopf, der fest auf dem Halse aufsitzt. Es fehlen die Beine abwärts vom Knie und der rechte Unterarm; der rechte Fufs, der mit einer Sandale bekleidet ist, hat sich später gefunden; er steht fest auf der Basis auf. Der Gott Hermes, eine volle und dabei doch schlanke Jünglingsgestalt, ruht auf dem rechten Beine, das linke hat er in leichter Krümmung etwas zurückgestellt. Er stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Baumstamm, über welchen eine durch grofse Mannigfaltigkeit im Faltenwurfe ausgezeichnete Chlamys ausgebreitet ist. Auf dem linken Unterarme sitzt der Dionysosknabe, der den linken Arm verlangend ausstreckt. Der Kopf des Hermes, auf dessen Antlitz Ruhe und Freundlichkeit sich ausprägt, ist ein klein wenig zur linken Schulter geneigt. Der Blick des Gottes ist auffallender Weise in die Ferne gerichtet, wodurch die Beziehung zu dem Kinde etwas

gelockert ist. Welche Attribute der Gott in den Händen gehalten, darüber gehen die Ansichten auseinander. Treu ist geneigt anzunehmen, dafs Hermes in der erhobenen Rechten einen Thyrsosstab gehalten, und in der linken Hand, die übrigens später aufgefunden worden ist, sich ein bronzener oder goldener Heroldsstab (κηρυκεῖον) befunden habe. Nach der Ansicht von anderen Gelehrten hielt Hermes in der erhobenen Rechten eine Weintraube (s. d. Ergänzungen bei Baumeister u. Langl a. a. O.) Um den Eindruck des Kunstwerkes zu erhöhen, waren einzelne Teile desselben mit verschiedenen Farben versehen (Polychromie); ganz besonders werden dieselben bei den Gewändern, dem Heroldsstab und den Sandalen zur Anwendung gekommen sein. Der Gegenstand, den der Künstler zur Darstellung bringen wollte, ist folgender: Hermes nimmt sich des kindlichen, früh mutterlos gewordenen Bruders Dionysos an, um ihn der Pflege der Nymphen in Nysa in Thracien zu übergeben (vgl. Preller, Griech. Mythol., S. 662), ein Motiv, das auch sonst in den erhaltenen Kunstwerken öfters wiederkehrt.

Als ein Originalwerk des Praxiteles sieht ferner H. v. Brunn (Deutsche Rundschau XXXI (1882) 200) 6) den Torso eines ruhenden Satyrs an, der bei den Ausgrabungen Napoleons in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin gefunden worden ist und sich jetzt im Louvre in Paris befindet (Abbild.: Bau. D. d. kl. A. No. 1549). Ein vollständig erhaltenes Exemplar befindet sich in dem kapitolinischen Museum zu Rom (Abbild.: Bau. Bi. VII, 764; Bau. D. d. kl. A. No. 1548; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XXIII; S. K. B. Taf. 22, 10; M. E. Taf. 20, 3). Das Werk kehrt in zahlreichen Repliken wieder, und das ist der beste Beweis dafür, dafs es auf ein hochberühmtes Original zurückführte. Der Satyr stützt sich in gefälliger Stellung mit dem rechten Ellenbogen auf einen Baumstamm; in der Hand hält er die Hirtenflöte. Die linke Hand, die in die Seite gestützt ist, schlägt das Fell eines Panthers zurück, das auf der rechten Schulter aufliegt, und dessen Kopf und Vorderpfoten in naturwahrer Darstellung deutlich erkennen läfst. Die Körperlast fällt auf die Stütze; das linke Bein steht fest auf dem Boden, während das rechte etwas zurück gezogen ist und nur mit dem vorderen Teile des Fufses den Boden berührt. Der Blick ist träumerisch in die Ferne gerichtet. Die Formen des Körpers sind weich und schön; ganz besonders tritt dies in dem oben erwähnten Torso hervor. Wir haben keinen rauhen Waldgott vor uns, sondern einen schönen, dem Jünglingsalter sich nähernden Knaben; nur die etwas stumpfe Nase und die spitz zulaufenden Ohren (vgl. Hor. Od. II, 19, 3 u. 4: aures capripedum Satyrorum acutas) erinnern noch an die Darstellungen der früheren Zeiten.

Wir führen noch an letzter Stelle das Werk an, welches den Ruhm des Praxiteles ganz besonders verbreitet hat, 7) die Venus von Knidos, die auch Cic. in seiner Rede § 135, wenn auch ohne Beifügung des Künstlers, unter den berühmtesten Kunstwerken der damaligen Welt erwähnt. Viele reisten nach jenem Orte, um das Marmorwerk zu sehen und zu bewundern, das in einem besonderen Tempel, wahrscheinlich in einem Rundbau, aufgestellt war; wie hoch es geschätzt wurde, beweist der Umstand, dafs der König Nikomedes von Bithynien sich erbot, die ganzen Staatsschulden der Knidier zu bezahlen, wenn sie ihm dasselbe überliessen. Von der Auffassung des Künstlers geben uns knidische Münzen (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. S. 55; Bau. D. d. kl. A. II, Fig. 1554 u. S. 1402; O. G. d. gr. Pl. II, S. 46, Fig. 150 a—c; S. K. B. Ergänzungst. II, No. 8) eine schwache Vorstellung; wie sehr es aber wegen seiner keuschen Schönheit gerühmt wurde, das bezeugen uns die vielen Epigramme, die auf dieses Kunstwerk gedichtet sind.

Kurze Charakteristik des Künstlers. Praxiteles ist zwar nicht imstande, die Götter in der idealen Auffassung darzustellen wie Phidias, aber er vermag es in besonderem

Grade den Köpfen (vgl. Cic. de div. II, 21, 48 den Ausdruck: Praxitelia capita) seiner Figuren seelisches Leben einzuhauchen. Die Richtung war eben eine andere geworden; E. Curtius (Altertum u. Gegenwart II, 167) charakterisiert diese Zeit, deren vornehmlichster Repräsentant unser Künstler ist, mit folgenden Worten: „Man zog die Götter in die Welt der Empfindungen, welche das Menschenherz bewegen. Man liefs Dionysos der eigenen Gabe sich freuen, Apollo schwelgt im Zauber der Melodien, und Aphrodite empfindet selbst die Macht der Liebe. So spiegelt sich ein bewegtes Gemütsleben in dem klaren Antlitz der Götter, und dies war eine der zartesten, aber entschiedensten Neuerungen in der Plastik.“ Während Polyklet es liebt, das Körpergewicht auf Standbein und Spielbein zu verteilen, lehnt Praxiteles seine meist jugendlichen Figuren, die er gern im Zustande behaglicher Ruhe darstellt, an eine künstliche Stütze. Dadurch wird den Beinen ein Teil der Last abgenommen, und dem Künstler bietet sich Gelegenheit, durch das Anlehnen schön geschwungene Linien in der Haltung und Stellung der Figuren hervorzurufen. Er schuf mit Vorliebe Einzelfiguren; dafs ihm aber auch Gruppenbildungen nicht fremd waren, davon bietet uns Hermes mit dem Dionysosknaben ein deutliches Beispiel. Um eine klare Vorstellung über die Wirkung der praxitelischen Kunst zu gewinnen, dazu fehlt uns leider ein Moment, auf welches Praxiteles selbst den gröfsten Wert legte: die Bemalung der Statuen, wobei ihm der Maler Nicias mit kunstfertiger Hand zur Seite stand. Es belehrt uns darüber Plinius (nat. hist. XXXV, 133): hic est Nicias, de quo dicebat Praxiteles interrogatus, quae maxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circumlitioni eius tribuebat.

Der zweiten Blütezeit der griechischen, und zwar speziell der attischen Kunst gehört noch an der von Cicero § 125 erwähnte Künstler Silanio (*Σιλανίων*), der als Erzgiefser in Athen thätig war. Obwohl Plinius (nat. hist. XXXIV, 51) seine Blütezeit der 113. Olympiade (= 328 v. Chr.) zuweist, hat Michaelis (Histor. Aufs. für E. Curtius 1884, S. 105 ff.) als zweifellos erwiesen, dafs Silanio bereits dreifsig bis vierzig Jahre früher als Künstler thätig gewesen ist. Als besonders bemerkenswert hebt Plinius (a. a. O.) an ihm hervor, dafs er ein Autodidakt gewesen: in hoc mirabile, quod nullo doctore nobilis fuit. Ueber die Eigenart dieses Mannes wissen wir leider nichts Näheres. Es wird uns berichtet, dafs er eine Statue des Achilles (Pl. nat. hist. XXXIV, 82 bezeichnet sie als nobilem) eine Statue des Theseus (Plut. Thes. 4), mehrere Siegerstatuen in Olympia u. a. schuf. Ganz besonders aber war er auch auf dem Gebiete des Porträts thätig, wobei er sich nicht darauf beschränkte, historische Persönlichkeiten naturgetreu darzustellen, sondern auch mit freier Phantasie Porträtstatuen schuf. Von dieser Gattung erwähnt Cicero (a. a. O.) ein Beispiel, die Statue der Sappho, der bekannten, einer viel früheren Zeit angehörigen Dichterin, und dieses Kunstwerk bezeichnet er als opus perfectum, elegans, elaboratum. Winter (Jahrb. d. K. arch. Instit. 1890, 5, S. 153) hat es wahrscheinlich zu machen versucht, dafs wir in einer Büste in der Villa Albani (Abbild. bei O. G. d. gr. Pl. II, S. 12) ein Porträt der genannten Künstlerin besitzen, und dafs das Original derselben auf unsern Künstler zurückzuführen ist. Von der ersten Gattung sei die Statue des Plato angeführt, die Diogen. Laert III, 25 mit folgenden Worten erwähnt: *Ἐν δὲ τῷ πρώτῳ τῶν ἀπομνημονευμάτων Φαβωρίνου φέρεται, ὅτι Μιθριδάτης ὁ Πέρσης ἀνδριάντα Πλάτωνος ἀνέθετο εἰς τὴν Ἀκαδημίαν καὶ ἐπέγραψε· Μιθριδάτης ὁ Ῥοδοβάτου Πέρσης Μούσαις εἰκόνα ἀνέθετο Πλάτωνος, ἣν Σιλανίων ἐποίησε.* Winter (a. a. O.) hat nun die Vermutung ausgesprochen, dafs die uns erhaltenen Porträts des grofsen Philosophen auf jenes Werk des Silanion zurückgehen (vgl. die Abbildungen einer Platoherme aus dem

Vatican bei O. G. d. gr. Pl. II, 11 u. Bau. D. d. kl. A., S. 1334, Fig. 1492). Dafs der Künstler bestrebt gewesen, in den Gesichtszügen seiner Statuen auch das Pathos zum Ausdruck zu bringen, können wir daraus schliessen, dafs er, wie Plutarch quaest. conv. V, 2 berichtet, eine sterbende Jokaste, die sich in das Schwert gestürzt hatte, darstellte, und dafs er, um die Wirkung zu erhöhen und eine bleichere Farbe zu erzielen, dem Erz Silber beigemischt habe. Noch schärfer mag diese Eigentümlichkeit des Künstlers, das Pathos zur Geltung zu bringen, bei der Darstellung des Apollodorus hervorgetreten sein, eines leidenschaftlichen, mit seinen Schöpfungen leicht unzufriedenen Bildhauers, den er in diesem Zustande der höchsten Erregung bildete. Plinius (nat. hist. XXXIV. 81) berichtet darüber Folgendes: Silanion Apollodorum fudit, fictorem et ipsum, sed inter cunctos diligentissimum artis et iniquum sui iudicem, crebro perfecta signa frangentem, dum satiari cupiditate artis non quit, ideoque insanum cognominatum; hoc in eo expressit, nec hominem ex aere fecit, sed iracundiam.

Die zwei übrigen Künstler, die in unserer Rede noch erwähnt werden, Mentor und Boëthus, sind hervorragend gewesen auf dem Gebiete der Toreutik (*τορευτική*), d. h. der Ciselierkunst, die ganz besonders für Gegenstände des täglichen Gebrauchs, namentlich für Geräte beim Opfer oder beim Gastmahl und Trinkgelage, Verwendung fand. Das Material, das dabei mit Vorliebe gebraucht wurde, war das Silber: abgesehen von seinem Werte hat es den Vorzug, dafs es dehnbar ist und mithin für derartige Arbeiten sich besonders eignet. Ueber das Leben des Mentor (*Μέντωρ*), der unter allen Caelatoren des Altertums vielleicht die erste Stelle einnimmt, ist uns näheres nicht überliefert; wir kennen weder sein Vaterland noch die Zeit seines Wirkens. Auf Grund einer Stelle bei Plinius können wir nur soviel feststellen, dafs er vor dem Brande des Tempels der Ephesischen Diana (Ol. 106, 1) gelebt haben mufs; er gehört demnach einer Zeit an, in welcher die Kunst in Griechenland in hoher Blüte stand. Plinius berichtet nämlich (nat. hist. XXXIII, 154); Mirum auro caelando neminem inclaruisse, argento multos. Maxime tamen laudatus est Mentor, de quo supra diximus (v. VII, 127). Quattuor paria ab eo omnino facta sunt, ac iam nullum exstare dicitur Ephesiae Dianae templi aut Capitolini incendiis. In der vorliegenden Stelle sind die Worte: quattuor paria ab eo omnino facta sunt auffallend; Brunn (Gesch. d. gr. K. II S. 276) nimmt mit Sillig an, dafs der Schriftsteller vier Paare von Bechern als besonders berühmt habe hervorheben wollen. Werke von ihm befanden sich nicht nur im Tempel der Ephesischen Diana, sondern auch im Heiligtum des Jupiter Capitolinus, wie ebenderselbe Schriftsteller (nat. hist. VII, 127) bezeugt: Phidiae Iuppiter Olympius cotidie testimonium perhibet, Mentori Capitolinus et Diana Ephesia, quibus fuere consecrata artis eius vasa. In Ciceros Rede (§ 38) werden zwei ciselierte Becher des Mentor erwähnt, die ein gewisser Diodor in Lilybaeum besafs und nur mit Mühe vor dem habsüchtigen Praetor retten konnte.

Ueber das Eigentümliche dieses Künstlers erfahren wir leider nichts Näheres; dafs er aber in seinen Arbeiten grofse Lebenswahrheit bekundete, beweist folgendes Epigramm des Martial (III, 41):

Inserta phialae Mentoris manu ducta
Lacerta vivit et timetur argentum

d. h. man scheute sich, das Silber zu berühren.

Auch über Boëthos (*Βοηθός*), der gleichfalls als Bildhauer und Toreut thätig war, fliefsen die Nachrichten sehr spärlich. Pausanias berichtet V, 17, 4, dafs er im Heraion zu Olympia vor der Aphrodite des Kleon aus Sikyon einen sitzenden nackten Knaben aufgestellt sah

(s. u.) und fährt dann fort: ***Βοηϑὸς δὲ ἐτόρευσεν αὐτὸ Καρχηδόνιος.*** O. Müller (Handb. d. Arch. S. 159) vermutet wohl mit Recht, dafs für ***Καρχηδόνιος*** zu schreiben sei ***Καλχηδόνιος***; die Heimat des Künstlers würde also Bithynien sein. Ueber die Zeit, in welcher Boëthos lebte, gehen die Ansichten auseinander. O. Müller (a. a. O.) hält ihn für einen Zeitgenossen des Mentor, und Overbeck (G. d. gr. Pl. II, S. 185 A. 8) stimmt ihm darin bei; auch Brunn, der anfänglich geneigt war, die Lebenszeit desselben in den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. herabzurücken, entscheidet sich doch schliesslich dafür (Gesch. d. gr. K. II, S. 271), ihn einer älteren Zeit, etwa der Alexanders, zuzuweisen. Von seiner Kunst wissen wir soviel, dafs er als Genrebildner thätig war und mit Vorliebe Knabenfiguren dargestellt hat. Die Betrachtung der Werke, die mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt werden, wird uns erkennen lassen, dafs er eine gefällige Darstellungsgabe besafs und Naturwahrheit in seinen Arbeiten erstrebte.

Plinius (nat. hist. XXXIV, 84) thut unseres Künstlers mit folgenden Worten Erwähnung: Boëthi, quamquam argento melioris, infans eximie anserem strangulat. Von diesem Knaben, der eine Gans würgt, sind uns verschiedene Nachbildungen erhalten; so eine Marmorkopie im Vatikan und im Louvre (Abbild.: S. K. B. Taf. 22, 9 u. Ergänzungst. 14, 3: O. G. d. gr. Pl. II, S. 182 Fig. 185; L. Gr. G. u. H. G. S. IV; Bau. D. d. kl. A. I, S. 350, Fig. 372). Das Werk bekundet einen grofsen Meister; „die Stellung", sagt Overbeck a. a. O., konnte nicht besser ersonnen werden, und die Formen des Kinderkörpers dürfen sich dem Vollendetsten, was in dieser Art die alte und die moderne Kunst geschaffen hat, getrost an die Seite stellen." Es ist ein Genrebildchen, in welchem der Uebermut und die Siegesfreude des Knaben in einer überaus ansprechenden Form zum Ausdruck kommen. Dafs das Werk ursprünglich eine Brunnendekoration gewesen, ist wahrscheinlich; mit Recht zieht Brunn (Gesch. d. gr. K. I, S. 357) das sogen. Gänsemännchen in Nürnberg und den bekannten Brunnen in Brüssel zum Vergleich heran.

Ob auf Boëthos auch der dornausziehende Knabe, der uns in mehrfachen, von einander abweichenden Darstellungen (s. O. G. d. gr. Pl. II, S. 183, Fig. 186 a—c) erhalten, zurückzuführen ist, läfst sich nicht mit Entschiedenheit behaupten. Aendert man in der oben angeführten Stelle aus Pausanias: ***Παιδίον δὲ ἐπίχρυσον*** etc. mit Wieseler (Gött. gel. Anz. 1877, S. 12) in: ***Παιδίον δὲ ἐπίκυρτον*** (= incurvum), so liegt es nahe, an das oben genannte Werk zu denken. Es würde zu weit führen, hier auf die Frage näher einzugehen, welche von den erhaltenen Nachbildungen dem Original am nächsten steht, und welche derselben als nicht antik anzusehen sind; es sei hier nur hingewiesen auf die berühmte Erzstatue des Dornausziehers im Conservatorenpalaste auf dem Capitol (Abbild.: O. a. a. O.; S. K. B. Taf. 24, 12 und Ergänzungst. 14, 2; L. Gr. G. u. H. G. S. XXVII), von der sich Marmorkopien in der Villa Borghese, in Florenz, Paris und Berlin befinden. Auch hier haben wir es mit einem Genrebild zu thun, das unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nimmt, und das inbezug auf die darin ausgesprochene Stimmung einen gewissen Gegensatz zu dem oben erwähnten Kunstwerke bildet.

Dafs Boëthos aufserdem auf dem Gebiete der Toreutik thätig war, erwähnt Plinius, der ihn (nat. hist. XXXIII, 154) mit anderen berühmten Ciseleuren zusammenstellt und alsdann fortfährt: Exstant omnium opera hodie in insula Rhodiorum, Boëthi apud Lindiam Minervam. Aufserdem führt Cicero in seiner Rede (§. 14) von ihm eine Hydria an „praeclaro opere et grandi pondere", die Verres dem Pamphilus in Lilybaeum raubte.

II. Besprechung von Götter- und Heroenbildern im Anschlufs an Kunstwerke, die in der Rede Ciceros erwähnt werden.

Es erscheint nicht weiter auffallend, dafs der Redner auf eine nähere Beschreibung der Kunstwerke, die Verres in seinen Besitz zu bringen suchte, nicht weiter eingeht; es genügt ja für seinen Zweck, den Geschworenen gegenüber darzulegen, dafs dieselben von ihren Besitzern als Gegenstände der Kunst oder religiöser Verehrung hochgeschätzt wurden, und dafs aus diesem Grunde das Verfahren des Verwaltungsbeamten ganz besonders scharf verurteilt werden mufste. Cicero selbst hebt dabei wiederholt hervor, dafs er Kenner in solchen Dingen nicht sei, und dafs man aus der Seele eines Griechen heraus es beurteilen müsse, wie schwer der Verlust der einzelnen Kunstgegenstände den Bewohnern der Provinz gewesen sei. Trotzdem wird an so zahlreichen Stellen über Bilder von Göttern und Heroen gesprochen, dafs es sehr nahe liegt, in Anknüpfung an die vorliegende Rede auf das Gebiet der antiken Kunst hinüberzuschweifen und auf die bedeutendsten Darstellungen hinzuweisen.

1. Zeus.

Von Zeus, dem Vater der Götter und Menschen, erwähnt Cicero (§ 128 u. 129) eine Bildsäule, die sich in Syrakus befand und von Verres geraubt wurde. Er bezeichnet dieselbe als eine Darstellung des Jupiter Imperator und fügt die griechische Bezeichnung *Οὔριος* bei. Der oberste der Götter, der über das Wetter gebietet, sendet auch dem Menschen, der auf dem Wasser fährt, den günstigen Fahrwind (vgl. Hom. Od. XV, 475: *ἐπὶ δὲ Ζεὺς οὖρον ἴαλλεν*). In dieser seiner für die Schifffahrt so wichtigen Thätigkeit wird er besonders in Häfen und an Vorgebirgen verehrt worden sein. Cicero erwähnt drei berühmte Bildsäulen des *Ζεὺς Οὔριος*: die eine, die sich ursprünglich in Macedonien befunden hatte, wurde von Flamininus nach Rom geschafft und auf dem Capitol aufgestellt, die zweite befand sich noch zu Ciceros Zeit am Eingange des Pontus, die dritte war die obengenannte. In welcher Weise dieses Wirken des Gottes in der Kunst zur Anschauung gebracht wurde, wissen wir nicht; Preller (Griech. Mythol. 4. Auflage S. 158, A. 2) meint: „Es mufs etwas Imperatorisches in der Haltung oder in der Bewegung der Hand gelegen haben, etwa so wie Persius, Sat. IV, 7 sich ausdrückt: fert animus calidae fecisse silentia turbae maiestate manus.“

Das Idealbild für den obersten Gott der Hellenen hatte Phidias in seinem Kolossalbilde aus Gold und Elfenbein geschaffen, das er in dem neuerbauten Tempel zu Olympia aufstellte. Die Kolossalstatue — sie betrug mit der Basis nach neueren Berechnungen 42 Fufs — safs auf einem Throne, der selbst wieder in allen seinen Teilen ein Kunstwerk ersten Ranges war; auf der rechten Hand des Gottes stand eine Nike, mit der linken hielt Zeus das von einem Adler gekrönte Scepter. In der Darstellung des Hauptes soll der Künstler bekanntlich sich an Verse im Homer angeschlossen haben, und zwar an jene Stelle (Jl. I, 528), wo Zeus der seine Hülfe anflehenden Thetis Gewährung ihrer Bitte verheifst:

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων,
ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Die beste Vorstellung von dem hochgepriesenen Werke geben uns, wenn auch in recht unvollkommener Weise, Nachbildungen auf elischen Münzen (O. G. d. gr. Pl. I S. 357, Fig. 99, a, b, u. c; Bau. D. d. kl. A. Bd. II, S. 1316, No. 1460; L. Gr. G. u. H. G. S. 3; S. K. B. Taf. 19, 10 u. 11; M. E. Taf. 18, 1). Für alle späteren Künstler blieb das Werk des Phidias vorbildlich. Das Kunstwerk ist wahrscheinlich i. J. 408 nach Chr. Geb., als unter Theodosius II der Tempel niederbrannte und die olympischen Spiele aufhörten, zu Grunde gegangen.

Einen Zeus ganz anderer Art schuf Phidias in dem Parthenonfriese (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 720; Bau. D. d. kl. A. No. 1377; O. G. d. gr. Pl. I, 437, Fig. 117, No. 28; M. E. Taf. 15, 5): hier sitzt der höchste der Götter neben seiner Gemahlin Hera und erwartet in der bequemen Haltung eines Zuschauers mit den übrigen Göttern das Herannahen des panathenaeischen Festzugs.

Als eine Umbildung des von Phidias geschaffenen Zeusideals ist anzusehen der sogen. Zeus von Otricoli. Der Marmorkopf wurde am Ende des vorigen Jahrhunderts in Otricoli (nördlich von Rom) ausgegraben und befindet sich im Vatikan, und zwar in der sogen. Sala rotonda (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. Taf. I; Be. Kl. B. Heft I, No. 2; Bau. Bi. II, 107; Bau. D. d. kl. A. Bd. II, No. 1461; S. K. B. Taf. 19, 5; M. E. Taf. 18, 2; Br. G. G. J. S. 98). Das Werk gehört einer späteren Zeit an und ist mindestens ein Jahrhundert nach Phidias entstanden. Der Kopf hat nicht das Stilisierte, wie es der Periode des Phidias eigen war, sondern bekundet eine freiere Behandlung. Die Locken wallen lang herab, die Stirn tritt kräftig hervor und läfst auf die Willensstärke des Gottes schliefsen. Ein kräftiger, lockiger Bart umschliefst den halbgeöffneten Mund. Es ist dieser Kopf wohl die schönste und edelste Darstellung des Zeus, die uns aus dem Altertum erhalten ist.

Schliefslich sei noch einer Reliefdarstellung des Zeus gedacht, die für uns um so gröfseres Interesse hat, als wir sie dem unermüdlichen Forschungseifer eines deutschen Ingenieurs, Carl Humann, verdanken. Das Relief gehört zu den grofsartigen Skulpturen, welche die Seiten des Zeusaltars (Rekonstruktion desselben: Bau. D. d. kl. A. II, S. 1216; L. Gr. G. u. H. G. S. 119; S. K. B. Taf. 327, 1; Bau. Bi. VIII, 790 u. 842) auf der Akropolis in Pergamum schmückten und unter der Regierung eines kunstsinnigen Königs aus dem Hause der Attaliden entstanden sind. Vermutlich sind diese in ihrer Art einzigen Kunstwerke, welche den Kampf der Götter mit den Giganten darstellen und wohl eine Allegorie des Kampfes der hellenischen Kultur gegen das Eindringen gallischer Horden enthalten, unter Eumenes II. (196—157 v. Chr.) geschaffen worden. Gefunden wurde die für uns hier in Betracht kommende Reliefplatte am 21. Juli 1879; Humann schrieb damals voll Begeisterung: „Ein Werk, so grofs und herrlich wie irgend eins, war der Welt wiedergeschenkt, unseren ganzen Arbeiten die Krone aufgesetzt; die Athenegruppe“ — die einige Zeit früher gefunden war — „hatte ihr schönstes Gegenstück erhalten. Tief ergriffen umstanden wir drei glücklichen Menschen den köstlichen Fund, bis ich mich auf den Zeus niedersetzte und in dicken Freudenthränen mir Luft machte.“ Die Darstellung (Abbildungen: Be. kl. B. Heft VII, No. 1; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XXXVII; Bau. Bi. VIII, 792; Bau. D. d. kl. A. II, No. 1419; S. K. B. Taf. 327, No. 5; M. E. Taf. 22, 5) der aus vier grossen Reliefplatten bestehenden Kampfscene ist folgende: Der König der Götter, dessen Haupt leider durch die Hand eines fanatischen Christen oder eines gefühllosen Barbaren abgeschlagen ist, befindet sich nach rechts und links im Kampfe mit den Riesen. Der Oberkörper, dessen Muskulatur kräftig hervortritt, ist frei; der untere Teil des Körpers, sowie der unseren Blicken abgewendete Rücken ist mit einem langen Mantel umhüllt, der durch seinen reichen Faltenwurf besondere Be-

wunderung erregt. Der Gigant zur Linken des Gottes ist bereits unschädlich gemacht und ohnmächtig zusammengesunken streckt er die linke Hand zu Zeus empor: ein flammender Blitz, der in seiner Bildung an einen doppelten Dreizack erinnert, hat seinen linken Oberschenkel durchbohrt; die durch das Fleisch getriebenen Spitzen ragen auf der unteren Seite hervor. Nach der anderen Seite ist der Kampf noch nicht zum Abschlufs gekommen. Der Gott hält in der Hand des weit ausgestreckten linken Armes die Aegis; ein mit dem Rücken dem Beschauer zugewandter Riese, dessen Beine in schuppige Schlangenleiber übergehen, sucht sich gegen dieselbe durch ein über den linken Arm geworfenes Fell zu schützen. Zwischen beiden Kämpfern erblicken wir einen Giganten mit völlig menschlicher Gestalt; er ist auf die Kniee gesunken und greift mit der linken Hand nach der rechten Schulter. Entweder ist er von Zeus an dieser Stelle verwundet oder ist durch die vernichtende Kraft der Aegis in einen krampfartigen Zustand versetzt worden. Ueber dem mit dem Felle umwundenen Arme des noch aufrecht stehenden Giganten bemerken wir den Flügel eines Adlers; vermutlich unterstützt dieser dem Zeus geheiligte Vogel denselben im Kampfe. Hat auch die Gruppe zahlreiche Verletzungen aufzuweisen, so sind doch die Fragmente immerhin derartig, dafs es nicht schwer ist, sich das Fehlende durch die Phantasie zu vervollständigen. Der Künstler Alexander Tondeur, welcher sich der Aufgabe unterzogen hat, verschiedene Gruppen der Gigantomachie von Pergamum zu ergänzen, hat auch die Zeusgruppe in einer überaus ansprechenden Weise wiederhergestellt. (vgl. Die Gigantomachie des Pergamenischen Altars. Skizzen zur Wiederherstellung desselben entworfen von Alexander Tondeur, erläutert von A. Trendelenburg. Berlin, E. Wasmuth, 1884.)

2. Hera.

Ueber Hera, die Gemahlin des Jupiter, ist schon bei der Behandlung des Polyklet gesprochen (s. S. 7 u. 8), es erscheint aber angezeigt, hier noch einer Statue Erwähnung zu thun, die auf das Haupt der jüngeren attischen Schule, Praxiteles, hinzuweisen scheint, vielleicht auf des genannten Künstlers Hera Teleia, die er für den Tempel zu Plataeae bildete, zurückführt: es ist die berühmte Kolossalstatue, die sich in der Sala rotonda des Vatikans befindet, die sogen. barberinische Juno (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. S. 8; Bau. Bi. II, 115; Bau. D. d. kl. A. T. I, S. 646, No. 715.) Die Göttin, als kräftige Frau dargestellt, ist in eine faltenreiche Gewandung eingehüllt, welche aber den rechten Arm, einen Teil des linken Arms und der Brust freiläfst. Die Arme mit den Attributen, einem Scepter in der rechten und einer Schale (Phiale) in der linken Hand, sind zwar ergänzt, aber an der Richtigkeit der Ergänzung ist im Hinblick auf andere Bildwerke der nämlichen Göttin nicht zu zweifeln.

3. Apollo.

Wir gehen zu den Darstellungen des Apollo über. Wie das eherne Werk des Myron, welches Cicero § 93 erwähnt, beschaffen gewesen, darüber erfahren wir leider nichts Näheres; der Redner hebt nur den für den Wert der Bildsäule wichtigen Umstand hervor, dafs auf einem Schenkel des Gottes mit kleinen griechischen Buchstaben der Name des Künstlers zu lesen war. Dafs auf Praxiteles der sogen. Apollo Sauroktonos zurückzuführen ist, wurde schon oben (S. 12) erwähnt. Es gewährt ein besonderes Interesse, in aller Kürze zu verfolgen, wie die Künstler diesen Gott gebildet haben, und welche verschiedenen Typen in der Darstellung desselben üblich geworden sind. Apollo erscheint schon in den ältesten Werken fast immer als ein bartloser

Jüngling; fehlen die ihm eigentümlichen Attribute (Köcher und Bogen oder Leier), so liegt auch die Möglichkeit vor, dafs der Künstler nur eine jugendliche Gestalt schaffen wollte. So bleibt es sehr zweifelhaft, ob die Statue, die man als Apollo von Tenea bezeichnet (sie wurde auf dem Grunde des antiken Städtchens Tenea, welches nicht weit von Korinth lag, gefunden, und befindet sich seit 1854 in der Glyptothek zu München), wirklich diesen Gott repräsentieren soll. (Abbild.: S. K. B. Taf. 17, 6; M. E. Taf. 11, 3 u. Text S. 61; L. Gr. G. u. H. G. S. 24; O. G. d. gr. Pl. I, S. 118, Fig. 16; Bau. Bi. VII, 698; Bau. D. d. kl. A. I. S. 324, Fig. 340). Da die Griechen zuerst Menschenbilder geschaffen haben und erst später zu Götterbildern fortgeschritten sind, so haben wir in dem vorliegenden Kunstwerk, welches der Mitte des 6. Jahrh. v. Chr. angehört, auch wohl nur die Darstellung eines nackten Jünglings zu erblicken. Das Werk, das, wie manches andere, auf die Holzschneidekunst zurückführt, macht einen ziemlich steifen Eindruck: die Beine stehen platt auf dem Boden, der linke Fufs ist etwas vorgerückt; die Arme liegen, abgesehen von der Stelle am Ellenbogen, fest an dem Körper; das Haupthaar geht in schematischen Wellenlinien bis auf den Nacken herab, und in dem gradeaus gewendeten Gesichte gewahren wir ein eigentümliches Lächeln. Trotz der Mängel, die diesem archaischen Kunstwerke noch anhaften, erkennen wir doch in demselben eine beachtenswerte Beobachtung der Natur, die einer weiteren Entwicklung fähig war. Höher als dieses Bildwerk steht eine im Britischen Museum befindliche Bronzestatuette des Apollo, die eine Nachbildung des milesischen Apollo, eines berühmten Werkes des Kanachos von Sicyon (Ende des 6. Jahr. v. Chr.), ist. (Abbild.: S. K. B. Taf. 17, 8 u. Text S. 31; L. Gr. G. u. H. G. S. 24; O. G. d. gr. Pl. I, S. 144) Das Haar ist auch hier noch schematisch geordnet und fällt in langen zierlichen Locken über die Schultern herab; die Haltung der Arme ist eine freiere: in der rechten Hand ruht eine Hirschkuh, die linke hat wahrscheinlich einen Bogen gehalten.

Da die griechischen Künstler der folgenden Zeiten diesen Gott, in dem sie die jugendliche Schönheit ganz besonders zum Ausdruck bringen konnten, mit Vorliebe darstellten, so entwickelte sich der Typus desselben zu immer gröfserer Vollendung. In idealer Schönheit tritt uns diese Gottheit entgegen in dem sogen. Apollo von Belvedere. (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. Taf. VII u. Text S. 27; S. K. B. Taf 26, 2 u. 3 u. Text S. 47; M. E. Taf. 23, 7 u. 8 u. Text S. 157; Be. kl. B. Heft I, No. 4; O. Gesch. d. gr. Pl. II, S. 369, Fig. 211; Bau. Bi. II, 125 u. VIII, 813; Bau. D. d. kl. A. I, S. 105, No. 111; Br. G. G. J. Taf. VIII u. S. 84 ff). Die Statue wurde am Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar nach neueren Forschungen nicht in Antium, wie früher angegeben wurde, sondern bei Grotta ferrata ausgegraben; sie befindet sich im Vatikan, und zwar in dem sogenannten Belvedere. Dieselbe ist als gut erhalten zu bezeichnen; nur fehlt die linke Hand und das Attribut, das sie unzweifelhaft umschlossen gehalten hat. Man nimmt mit vollem Rechte an, dafs diese Statue kein Original ist, sondern eine in römischer Zeit ausgeführte Kopie, und zwar eines Bronzewerkes: es spricht dafür die Behandlung des Haares, der Kleidung und der nackten Teile des Körpers. Ist diese Annahme richtig, so müssen wir für das Original auch die Stütze, die für das Marmorwerk unerläfslich war, wegdenken. Als der Künstler Giovanni Morsoli, ein Schüler Michelangelos, die Statue ergänzte, gab er der linken Hand den Stumpf eines Bogens; er wollte also den Gott als den κλυτότοξος aufgefafst wissen. Gegen diese Auffassung hat sich nun ein lebhafter Widerspruch erhoben, als im Jahre 1860 eine Bronzestatuette veröffentlicht wurde, die am Ende des vorigen Jahrhunders gefunden worden, schliefslich in den Besitz des Grafen Stroganoff in Petersburg gekommen ist und danach der Stroganoffsche Apollo genannt wird. Diese Statuette (Abbild.: O. G. d. gr. Pl. T. II, S. 370,

No. 212) bietet allerdings in der Stellung der Beine und Arme, sowie in der ganzen Haltung des Körpers so auffallende Berührungspunkte, dafs sie mit Recht zum Vergleich herangezogen wurde. Von besonderem Interesse war aber der Gegenstand, den dieselbe in der linken Hand hielt: Stephani glaubte in den Ueberresten eine mit dem Gorgoneion versehene Aegis darin zu erblicken und sprach sich dahin aus, dafs auch der Apollo von Belvedere als ein Aegishalter aufzufassen sei. Es ist zwar dagegen eingewendet worden, dafs die Aegis keine dem Apollo eigentümliche Waffe ist, allein es ist geltend gemacht worden, dafs schon in der Jliade (XV, 221 ff) dem Apollo von Zeus ausnahmsweise die Aegis übergeben wird, damit dieser die gegen die Trojaner siegreich vordringenden Griechen zurückschrecke. Es ist nun sehr wohl möglich, dafs der unbekannte Künstler, der dereinst das Original geschaffen, jene homerische Scene darstellen wollte. Da uns aber überliefert ist, dafs im Jahre 278 v. Chr. Geb. gallische Horden, die in Griechenland einbrachen, von einer Plünderung des Tempels in Delphi durch aufserordentliche Naturereignisse, namentlich durch ein mit Schnee und Hagel verbundenes furchtbares Gewitter zurückgeschreckt wurden, und die Sage daran anknüpfend erzählt, der Gott Apollo habe sein Heiligtum persönlich geschützt und gerettet, so hat die zuerst von Ludwig Preller ausgesprochene Vermutung viel für sich, dafs der Gott Apollo von dem Künstler dargestellt sei, wie er mit der Aegis, dem Symbol des Gewittersturmes, die Gallier triumphierend zurückschrecke. Gegen diese Vermutung, die anfänglich grofsen Beifall gefunden, ist späterhin vielfach Widerspruch erhoben worden, so dafs diese Frage als endgültig gelöst noch nicht betrachtet werden kann. Ja ein Archaeologe, Furtwängler, ist mit der Behauptung aufgetreten, dafs der Stroganoffsche Apollo eine moderne Fälschung sei, mithin zur Beantwortung der vorliegenden Frage gar nicht herangezogen werden könne.

Besonderes Interesse gewährt es, mit dem Kopfe des Apollo von Belvedere den sogenannten Steinhäuserschen Apollokopf zu vergleichen. Steinhäuser, ein Bildhauer, fand denselben im Jahre 1866 in Rom auf; aus seinem Besitze ging er in das Museum zu Basel über. (Abbildd.: S. K. B. B. Taf. 26, 4 u. Text, S. 48; Ergänzungst. 14, 9) Die Ansichten darüber, ob jenem oder diesem Kunstwerke der Preis zuzuerkennen sei, sind weit auseinandergegangen. Overbeck (G. d. gr. Pl. II, S. 373) spricht sich dafür aus, „dafs der baseler Kopf, wie in den Formen, so auch im Ausdruck dem belvederischen bedeutend überlegen, ja gradezu ergreifend streng und energisch ist“, und „dafs er dem Original näher steht, als dieser, wenn er nicht gradezu für das Original zu halten ist.“ Derselbe Archaeologe hat die Vermutung ausgesprochen, dafs das Original des Apollo von Belvedere zu einer Gruppe gehörte, die als ein Weihgeschenk der Aetoler nach dem Siege über die Gallier in Delphi aufgestellt wurde; er nimmt dabei an, dafs die bekannte Artemis von Versailles (s. u.) links vom Apollo und eine Athene, von der uns eine Kopie in den Sammlungen des kapitolinischen Museums erhalten ist, rechts davon gestanden habe. (Zusammenstellung der drei Statuen bei O. G. d. gr. Pl., Fig. 213; L. Gr. G. u. H. G. S. 21) Zu dieser Vermutung, die etwas Ansprechendes hat, ist er namentlich durch den Umstand veranlafst worden, dafs in der auf die Vertreibung der Gallier bezüglichen Sage nachdrücklich betont wird, in jenem Kampfe hätten Athene und Artemis dem Apollo Beistand geleistet.

Apollo wurde aber in der Kunst nicht nur als der Bogenschütze aufgefafst und als solcher in strahlender Schönheit als unbekleideter Jüngling dargestellt, sondern auch als Kitharoede, als Führer der Musen (*Μουσαγέτης*) mit der Cither und einem langen bis auf die Knöchel herabreichenden Gewande. Der berühmte, der jüngeren attischen Schule angehörige Künstler Skopas aus Paros, der in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. Geb. blühte, schuf einen

Apollo Citharoedus mit langem Gewande; von dieser Statue wird berichtet, dafs sie Augustus in dem palatinischen Tempel aufstellte, um dadurch seinem Schutzgotte für den Sieg bei Aktium zu danken. Es ist uns nun in einer berühmten Statue des Vatikans ein Apollo Citharoedus erhalten. (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. Taf. VIII u. Text, S. 26; M. E. Taf. 20, 1 u. Text, S. 117; S. K. B. Taf. 326, 7; Bau. Bi. II, 126; Bau. D. d. kl. A. I, 99 No. 104) Die Statue wurde zusammen mit den neun Musen in der Villa des Cassius in Tivoli gefunden. Der mit einem Lorbeerkranz geschmückte Gott ist in schreitender Bewegung und die Cither spielend dargestellt; ein langes mantelartiges Festgewand umhüllt die etwas weichlich geformten Glieder; hohe Begeisterung ist in den Gesichtszügen und in der Haltung des Kopfes ausgeprägt. Dafs aber diese Apollostatue auf das Werk des Skopas zurückzuführen sei, ist eine unbegründete Vermutung. Ehe wir zu der Schwester des Apollo, Artemis, übergehen, behandeln wir hier noch in Kürze den Gott

4. Asklepios.

Er war nach der Sage der Sohn des Apollo, des Gottes, der nicht nur Krankheiten schickte, sondern sie auch heilte. Daraus erklärt sich auch, dafs das § 93 erwähnte Standbild des Myron, welches den Apollo darstellte, in Agrigent in dem Heiligtume des Aesculapius (Ἀσκλήπιος) aufgestellt war. Als seine Mutter wird Koronis genannt. Unter der Pflege des Kentauren Chiron wächst er auf dem Waldgebirge Pelion heran und lernt von ihm die Jagd und die Heilkunde. Als die älteste Kultusstätte des Asklepios galt Trikka in Thessalien; in späterer Zeit aber nahm die erste Stelle das Asklepieion bei Epidaurus in Argolis ein; dort waren glänzende Tempel und Tempelbilder. Von da aus hat sich der Kultus dann durch Griechenland, Kleinasien und Italien verbreitet. In der Kunst wurde der Gott zuerst als unbärtiger Jüngling dargestellt, z. B. von dem Künstler Kalamis, der um Ol. 80 blühte. In späterer Zeit aber bildete man ihn als einen reifen und bärtigen Mann mit einem Haupte, das unwillkürlich an das des Zeus erinnert und nur dadurch von letzterem verschieden ist, dafs in den Gesichtszügen das Milde und Freundliche mehr zum Ausdruck gelangt. Die gewöhnlichen Attribute des Gottes sind die Schlange, das Sinnbild der Selbstverjüngung, der Stab, das Zeichen seiner im Dienst der leidenden Menschheit von Ort zu Ort unternommenen Wanderungen, und die Schale, mit der er den heilenden Trank spendet. Ein Omphalos, der öfters der Statue beigefügt ist, erinnert an die pythische Herkunft. Bekleidet ist er gewöhnlich mit einem langen, einen Teil der Brust freilassenden Mantel, der an die Gewandung der griechischen Philosophen erinnert; das Haupthaar ist zuweilen mit einer Binde versehen. Der Gott wurde bald thronend, bald stehend dargestellt. Unter der ersten Gattung war hochberühmt das goldelfenbeinerne Werk des Thrasymedes von Paros, der bald als Zeitgenosse des Phidias angesehen, bald in das 4. Jahrhundert gesetzt wird (vgl. O. G. d. gr. Pl. II, S. 126); dieses war in dem schon oben erwähnten hochberühmten Heiligtum von Epidaurus aufgestellt; eine Vortsellung des Werkes können wir uns nur noch nach Münzen von Epidaurus machen (Abbild.: O. G. d. gr. Pl. II, S. 125, Fig. 175). Der Gott, auf einem Throne sitzend, hält in der linken Hand den Wanderstab und streckt seine Rechte, die eine Schale hält, über das Haupt der Schlange aus; ihm zur Seite lagert ein Hund. Das Bild erinnert an die Zeusstatue des Phidias, und zwar auch in der Beziehung, dafs der Thron mit Reliefs geziert ist. Von der anderen Art sei angeführt eine Statue, die sich in dem Museo Nazionale in Neapel befindet (Abbild.: Bau. Bi. II, 189; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XLIII u. S. 138; Bau. D. d. kl. A. I, Fig. 148 u. S. 137). Der Gott, mit einem langen Mantel bekleidet, der

den gröfsten Teil der Brust freiläfst, stützt sich mit der rechten Achsel auf seinen Stab, an welchem sich die Schlange emporwindet. Neben seinem linken Fufse bemerken wir den Omphalos, der hier zugleich als Stütze zu dienen hat. Das bärtige Gesicht, dessen Ausdruck freundlich und milde ist, wird von Locken umrahmt; in den Haupthaaren bemerken wir eine breite kranzartige Binde. Erwähnt sei hier noch das Kolossal-Fragment des berühmten Asklepioskopfs, der 1838 in Melos gefunden ist und sich jetzt im Britischen Museum befindet. (Abbild.: Bau. Bi. II, 191: Bau. D. d. kl. A. I, Fig. 147 u. S. 137; L. Gr. G. u. H. G. S. 137; S. K. B. Taf. 19, 4 u. Text S. 35; Br. G. G. J. Taf. IX u. S. 96 ff) Dafs wir hier eine Bildung des Gottes Asklepios vor uns haben, ist übrigens nicht unbestritten, wenn auch der Umstand, dafs das Fragment zugleich mit den Trümmern eines Asklepiosheiligtums gefunden wurde, dafür zu sprechen scheint. Overbeck (Kunstmyth. S. 89) sieht darin einen *Ζεὺς μειλίχιος* d. i. einen freundlichen Zeus, der den Gegensatz bildet zu *Ζεὺς μαιμάκτης*, dem zürnenden Himmelsgotte (s. Preller, Gr. Myth. S. 129ff). Uebrigens sei noch bemerkt, dafs an den Augen und Haaren des Kopfes, dessen hinterer Teil leider fehlt, Spuren von Vergoldung und Bemalung bemerkt worden sind; auch lassen die Löcher, die sich in dem Haupthaar finden, darauf schliefsen, dafs dasselbe einst mit einer Krone aus Metall geschmückt war.

5. Artemis.

Von der Schwester des Apollo, der Göttin Artemis, erwähnt Cicero (§ 72) ein altes ehernes Standbild, das sich im Besitze der Stadt Segesta befand, später von den Karthagern geraubt wurde, schliefslich aber durch P. Cornelius Scipio Africanus wieder in den Besitz jener Stadt kam. Von diesem Standbilde giebt uns der Redner ausnahmsweise eine genaue Beschreibung (§ 74): erat admodum amplum et excelsum signum cum stola, verum tamen inerat in illa magnitudine aetas atque habitus virginalis; sagittae pendebant ab umero, sinistra manu retinebat arcum, dextra ardentem facem praeferebat.

Die Göttin Artemis wird in der bildenden Kunst bald als Mondgöttin mit einem langen Chiton und einer Fackel in der Hand, bald als schnellfüfsige Jägerin mit Bogen und Pfeil und hochaufgeschürztem Jägergewand dargestellt. Als Muster für jene Gattung sei hier erstens angeführt eine Artemis mit der Fackel, die sich in den Sammlungen des Vatikans befindet. (Abbild.: L. G. G. u. H. G. S. 47; Bau. Bi. II, 133; Bau. D. d. kl. A. I, S. 135 No. 142) Die Göttin, die in raschem Vorschreiten begriffen ist, trägt ein bis auf die Füfse reichendes Doppelgewand, das in reichen Falten herabfällt; auf dem Rücken hängt der Köcher mit den Pfeilen, der an einem über der Brust hängenden Riemen befestigt ist; in der linken, rechtwinklig erhobenen Hand hält sie die brennende Fackel, in der rechten den Bogen. Das Haupt, das voll und rund gebildet ist, wird von flatternden Locken umrahmt; eine breite Binde zieht sich durch letztere hindurch. Es ist eine vortreffliche Darstellung der schnell durch die Wolke dahin jagenden Mondgöttin, die der Erde Licht spendet.

Ein interessantes Beispiel der sogen. archaisierenden oder archaistischen Kunst, die in einer absichtlichen Nachahmung des Altertümlichen besteht, bietet uns eine Marmorstatue der Artemis, die 1750 in Pompeji gefunden worden ist und sich jetzt im Museum zu Neapel befindet. (Abbild.: O. G. d. gr. Pl. I, S. 254, No. 68; Bau. D. d. kl. A. I, S. 348, No. 369; L. Gr. G. u. H. G. S. 46; S. K. B. Taf. 16, 9 u. Text S. 32; M. E. Taf. 27, 1 u. Text S. 192) Während bei derartigen Werken die Körperbildung eine freiere und die Haltung öfter sogar eine gekünstelte ist, richtet man sich in der Bildung des Haares und in der Anordnung der Gewänder

nach alten Mustern, wodurch ein eigentümlicher Widerspruch hervorgerufen wird. Auch hier ist die mit einem langen Gewande bekleidete Göttin in eiliger Bewegung begriffen dargestellt; über der rechten Schulter hängt der Köcher mit den Pfeilen; in der linken Hand hat vielleicht die Göttin eine brennende Fackel gehalten. Es ist noch besonders hervorzuheben, dafs sich an dieser Statue Reste von Bemalung vorgefunden haben. Das Haar hatte eine gelbe Farbe, um das Blonde anzudeuten; die Rosetten auf dem Stirnband waren vergoldet; das Ober- und Untergewand war mit einem roten Saume versehen, desgleichen das Köcherband und die Sandalen; die Riemen der letzteren scheinen blau gewesen zu sein.

Während die Darstellung der Artemis als Lichtgöttin sich mehr oder weniger innerhalb dieses altertümlichen Typus erhielt, wurde sie als Göttin der Jagd in immer vollendeterer Form dargestellt; namentlich scheint die jüngere attische Schule (Skopas und Praxiteles) auf diesem Gebiete viel geleistet zu haben. Als das Ideal künstlerischer Vollendung ist anzusehen die Artemis (Diana) von Versailles (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. Taf. XXIII; Bau. Bi. II, 128; Bau. D. d. kl. A. I, S. 132, No. 140; Be. kl. B. Heft III, No. 5; O. G. d. gr. Pl. II, 378). Die aus parischem Marmor gearbeitete Statue, die in der Villa Hadrians bei Tibur oder am Nemi-See gefunden wurde, kam unter Franz I. von Rom nach Frankreich und befand sich unter Ludwig XIV in der Grande Galerie in Versailles; jetzt steht sie im Louvre zu Paris. Ergänzt sind der linke Arm, die rechte Hand, der rechte Fufs und einzelne Teile der Hirschkuh.

Die Göttin ist dargestellt als eine hochgewachsene Jungfrau, wie sie uns schon in den Dichtungen Homers entgegentritt (vgl. Hom. Od. IV, 122; VI 102 ff; XIX, 34). Dadurch, dafs der Künstler den Oberkörper verkürzt und den Kopf verkleinert hat, ein Kunstgriff, der auch beim Apollo von Belvedere zur Anwendung gebracht ist, erscheint sie uns noch gröfser. In eiligem Laufe begriffen, macht sie, den mit einem Diadem geschmückten Kopf nach rechts wendend, plötzlich einen Moment Halt, um aus dem Köcher mit der rechten Hand einen Pfeil herauszunehmen; ihre linke stützt sie auf eine dahinjagende Hirschkuh, die allerdings fehlerhafter Weise ein Gehörn trägt. Durch das momentane Anhalten in der schnellen Bewegung wird ein besonders in die Augen fallendes Widerspiel in dem Faltenwurfe des kurzen dorischen Chitons, der durch ein wie ein Gürtel gelegtes Mäntelchen unter der Brust zusammengehalten wird, hervorgerufen, worüber E. Braun (Vorschule der Kunstmythologie S. 32) sich treffend äufsert: „Der Zusammenstofs einander widerstrebender und sich gegenseitig hemmender Kräfte ist selbst dem ungeübten Blick durch die eigentümlich wellenförmige Bewegung der grofsartig und einfach behandelten Gewandmassen auffällig, welche durch das Anhalten im raschen Lauf nach entgegengesetzten Richtungen fortgerissen werden.“ Der Gedanke, den der unbekannte Künstler zur Anschauung bringen wollte, ist wohl der, dafs die den Wald durcheilende Göttin die ihr geheiligte Hirschkuh gegen einen plötzlich auftauchenden Feind zu schützen sucht. Diese Stellung der Diana von Versailles, die man als die rechte Schwester des Apollo von Belvedere, das offenbare Gegenbild desselben bezeichnet hat, läfst allerdings die oben besprochene Vermutung Overbecks, dafs das Original zu einem Weihgeschenk der Aetoler, welches sie nach dem Siege über die Gallier in Delphi aufstellten, gehört habe, als sehr ansprechend erscheinen. Nach der Annahme dieses Gelehrten schützt aber Artemis nicht die neben ihr hineilende Hirschkuh, sondern diese ist ihr nur als Attribut beigegeben, und ihre Verteidigung gilt dem von den Barbaren bedrohten Heiligtume in Delphi.

Während in dieser Statue Artemis als schützende Gottheit aufgefafst ist, tritt sie uns in dem schon oben erwähnten grofsen Zeusaltar in hitzigem Kampfe begriffen entgegen. (Abbild.:

Trendelenburg, die Gigantomachie des pergamenischen Altars Taf. V u. Text S. 51.) Rechts von der Hekategruppe bietet sich uns eine überaus wirkungsvolle Kampfscene dar: Artemis, mit einem kurzen Chiton, der in heftiger Bewegung ist, bekleidet, hat ihren linken Fufs, der ebenso wie der rechte mit einem zierlich ausgearbeiteten Jägerschuh versehen ist, auf die Brust eines tot am Boden liegenden Giganten gesetzt. Das Haupt nach vorn gewendet, zieht sie mit der rechten Hand den in der linken ruhenden Bogen an, um einen Pfeil auf ihren Gegner abzusenden. Es unterstützt sie im Kampfe ein gewaltiger Hund, der vor ihrem linken Knie mit seinem Kopfe sichtbar ist; er hat soeben sein scharfes Gebifs in den Hinterkopf eines am Boden liegenden Giganten, dessen Beine in schuppige Schlangen enden, eingeschlagen; vergeblich versucht der verwundete Gigant, mit dem gekrümmten Arme die Bestie zurückzutreiben. Der Göttin gegenüber aber steht ein jugendlicher, mit einem Helm bedeckter Gigant (M. E. Taf. 22, 6), der in seiner Gestalt in nichts an seine ungeheuerlichen Brüder erinnert. Der Jüngling scheint ganz in den Anblick der kühn daherschreitenden Göttin versunken zu sein und, indem er den Schild zur Seite hält, der Abwehr zu vergessen. Conze ist beim Anblick dieser Gruppe an die Scene in Schillers Jungfrau von Orleans, in welcher die Jungfrau und Montgomery einander gegenübertreten, erinnert worden. Soviel von dieser Göttin.

Wir wenden uns nunmehr der Gottheit zu, deren Kultus in Sicilien ganz besonders verbreitet war, der

6. Demeter oder Ceres.

Da in Sicilien der Getreidebau von so grofser Bedeutung war, und Demeter die Segnungen desselben dieses Land ganz besonders empfinden liefs, so erscheint es natürlich, dafs man dieser Göttin und ihrer Tochter Persephone (Kore, Libera, Proserpina) auf der Insel in hervorragender Weise huldigte, ihnen Tempel baute und ihre Bildsäulen aufstellte. (vgl. Cic. § 106; Vetus est haec opinio, quae constat ex antiquissimis Graecorum litteris ac monumentis, insulam Siciliam totam esse Cereri et Liberae consecratam.) Man erzählte davon, dafs Proserpina in der Nähe von Henna vom Gotte der Unterwelt überrascht und in das unterirdische Reich geführt sei, dafs die betrübte Mutter aber am Aetna ihre Fackel entzündet und ihre Tochter auf dem ganzen Erdkreise gesucht habe. Der Redner erwähnt ein uraltes Bild der Ceres, das sich in dem innersten Teile eines Tempels in Catina befand und nur den Frauen und Jungfrauen der Stadt zugänglich war (§ 99); wie es aber beschaffen gewesen, darüber läfst er leider kein Wort verlauten. Desgleichen erwähnt er (§ 109), dafs sich in Henna Marmorbilder der Demeter und ihrer Tochter Libera in zwei verschiedenen Tempeln befanden; er bezeichnet dieselben nur als perampla atque praeclara, sed non ita antiqua. Aufserdem aber spricht er noch von einem altertümlichen Werke, das die Demeter darstellte: ex aere fuit quoddam modica amplitudine ac singulari opere, cum facibus, perantiquum, omnium illorum, quae sunt in eo fano, multo antiquissimum. Schliefslich berichtet er (§ 110), dafs vor dem Tempel der Ceres in Henna auf einem freien Platze zwei Bildsäulen standen, von denen die eine die Ceres, die andere den mit dem Kultus jener Göttin in naher Beziehung stehenden Triptolemos darstellte; der Redner bezeichnet die Werke im allgemeinen als pulcherrima ac perampla.

Dafs die beiden Göttinnen Demeter und Kore in der Kunst in sehr ähnlicher Weise gebildet wurden, das beweist uns das sogenannte Triptolemosrelief, welches 1859 in Eleusis, dem wichtigsten Orte des Demeterkultus, gefunden wurde und sich jetzt im Centralmuseum zu Athen befindet. (Abbild.: S. K. B. Taf. 19, 9 u. Text S. 37; M. E. Taf. 13, 8 u. Text S. 77;

L. Gr. G. u. H. G. S. 100 u. 105; Bau. Bi. II, 170; Bau. D. d. kl. A. I, S. 412, Fig. 454; Be. kl. B. Heft IV, 1) Das Flachrelief, das 2,20 m. hoch und 1,45 m. breit ist, steht in stilistischer Beziehung den Skulpturen am Parthenonfriese nahe. Die Erklärung des dargestellten Gegenstandes ist nicht ohne Schwierigkeiten. Dafs mit den beiden rechts und links von dem Jüngling stehenden Frauengestalten, die inbezug auf Alter und Gesichtsbildung grofse Aehnlichkeit aufweisen, Demeter und Kore gemeint sind, darüber ist man wohl einig; ob aber die rechts stehende Frau mit der Fackel Kore und die auf der linken Seite durch ein Scepter charakterisierte Gestalt Demeter ist, oder ob das Verhältnis grade umgekehrt ist, darüber gehen die Ansichten auseinander. Desgleichen herrscht darüber Meinungsverschiedenheit, wen die in der Mitte stehende Jünglingsfigur repräsentieren, und welche symbolische Handlung auf dem Relief zum Ausdruck gebracht werden soll. Overbeck (Kunstmythol. S. 567) ist der Ansicht, dafs der in Frage stehende Jüngling Triptolemos ist, der Sage nach ein Sohn des Keleos, eines Königs von Eleusis, bei dem Demeter auf ihrer Irrfahrt gastliche Aufnahme gefunden haben soll. Von der dankbaren Göttin gepflegt, wurde er später von ihr beauftragt, den Ackerbau in ihrem Namen zu verbreiten; auch die Erfindung des Pfluges wurde ihm zugeschrieben. Overbeck nimmt ferner mit Rücksicht darauf, dafs sich vor der Stirn des Jünglings ein Bohrloch befindet, an, dafs Kore dem Triptolemos einen Kranz aufsetzt, während Demeter ihm Aehren einhändigt, die in dem Relief einstmals durch Malerei angedeutet gewesen sind. Welcker dagegen (Alte Denkm. V, 106 ff.) sieht in dem Jünglinge den Jakchos (= Dionysos), dessen Kultus in Eleusis mit dem der Demeter und Kore eng verknüpft war. Nach der Ansicht dieses Gelehrten soll nicht ein besonderer Akt in dem Relief zur Anschauung gebracht, sondern nur die enge Verbindung der drei Gottheiten dargestellt sein. Die Entscheidung über diese Frage ist dadurch erschwert, dafs die Hände nicht ganz unversehrt erhalten sind.

Da die Stadt Athen bei den in dem nahen Eleusis zu Ehren der Demeter stattfindenden Festfeiern ganz besonders beteiligt war, so dürfen wir wohl, wenn auch nähere Nachrichten darüber fehlen, von vornherein annehmen, dafs von den attischen Künstlern die Gestalt der Göttin ganz besonders oft gebildet worden ist. In den Darstellungen erscheint sie uns als gereifte Frau, als eine edle Matrone, in der das Mütterliche und Gütige besonders zum Ausdruck kommt; als charakteristisches Merkmal trägt sie ein Aehrenbündel, Mohn oder eine Fackel in der Hand, zuweilen auch eine verschlossene Schachtel, die sogen. mystische Cista. In der späteren Zeit wurde namentlich in dem Gesichtsausdruck die Trauer um die geraubte Tochter betont, so dafs sie in diesem Falle als mater dolorosa erscheint.

Als Beispiel der ersten Gattung sei angeführt eine Demeterstatue in Marmor aus dem Capitolinischen Museum (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. S. 104; Bau. D. d. kl. A. I, S. 414 No. 455), die 1750 in Rom selbst, und zwar auf dem Aventin gefunden worden ist. Man hielt sie lange Zeit für ein Bild der Hera und hat sie infolgedessen falsch ergänzt. Später sah man darin eine Demeter, und diese Erklärung wurde dadurch glänzend bestätigt, dafs das oben besprochene Triptolemosrelief links von dem Jüngling eine Frauengestalt aufweist, die in der ganzen Haltung mit jener Marmorstatue eine grofse Aehnlichkeit bekundet. Es ist anzunehmen, dafs die Göttin, deren Vorderarme ergänzt sind, sich mit der linken Hand auf ein Scepter stützte, während sie in der rechten ein Aehrenbündel hielt. Mit diesem Kunstwerk stimmt im wesentlichen eine Demeterstatue im Berliner Museum überein (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. Taf. 29), die ebenfalls fälschlicher Weise als Hera ergänzt ist.

Für den jüngeren Demetertypus bietet das beste Beispiel die berühmte Statue von Knidos (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. S. 106; Bau. Bi. VII, 770; Bau. D. d. kl. A. II, No. 1562; Br. G. G. J. Taf. 4 u. S. 42 ff.); sie wurde 1858 von Newton in Knidos gefunden und in das britische Museum nach London gebracht. Das Kunstwerk ist leider stark beschädigt, aber wir vermögen doch in dem aus parischem Marmor gearbeiteten Kopfe den schmerzlichen Ausdruck einer um den Verlust ihrer Tochter tief betrübten Mutter zu erkennen. Die Göttin ist sitzend dargestellt; ein langes Untergewand verhüllt den Körper, über dasselbe ist ein Mantel geschlagen, der auch die beiden Seiten des glatt gescheitelten, mit langen herabfallenden Locken versehenen Hauptes verhüllt. Ob die Göttin in den Händen besondere Attribute gehalten habe, läfst sich nicht bestimmen; vielleicht hielt sie in dem linken Arm ein Scepter oder eine Fackel. Durch das feine Oval des Gesichtes wird man an die Werke des Praxiteles erinnert, doch würde es gewagt sein, die Statue direkt auf den genannten Künstler zurückzuführen (vgl. Overbeck, G. d. gr. Pl. II, S. 63). In ganz anderer Weise erscheint uns die Göttin auf den Wandgemälden in Pompeji: sie ist mit Aehren und Blumen bekränzt und erscheint als die Königin des Erntefestes. Als charakteristisches Beispiel dafür sei angeführt das Wandgemälde aus der casa del naviglio in Pompeji, das abgebildet ist bei L. Gr. G. u. H. G. S. 107; Bau. Bi. II, 184; Bau. D. d. kl. A. I, S. 417, No. 458. Demeter sitzt auf einem thronartigen Sessel; in der rechten Hand hält sie eine lange Fackel, während in dem linken Arme ein Büschel Aehren ruht. Das Haupt ist mit einem Aehrenkranz geschmückt, und aus einem kunstvoll geflochtenen Korbe, der links vom Sessel auf dem Boden steht, schaut der Erntesegen in reicher Fülle hervor. Mit frohem Blick sieht sie auf die Menschen hernieder, die sie durch die Früchte des Feldes reich beglückt. — Wenn wir uns jetzt der

7. Athene

zuwenden, so geschieht dies nicht unter Bezugnahme auf ein bestimmtes Standbild, das von dem Redner erwähnt wird; er spricht vielmehr (§ 118) nur von einem reich ausgeschmückten, auf der Insula (Nasos) in Syrakus befindlichen Heiligtume der genannten Göttin, welches von dem schamlosen Proprätor, während es von C. Marcellus unberührt gelassen worden war, gründlich ausgeplündert wurde. Veranlassung dazu, auf einige berühmte Darstellungen dieser Göttin etwas näher einzugehen, giebt uns vielmehr der Umstand, dafs letztere in der bildenden Kunst eine hervorragende Stellung einnimmt, und dafs hiermit der Name des berühmtesten aller griechischen Bildhauer, des Phidias, auf das engste verknüpft ist. Dieser stellte im J. 438 v. Chr. Geb. auf der Akropolis seine berühmte Goldelfenbeinstatue im Parthenon auf. Von diesem hochgefeierten Kunstwerke ist nach allgemeiner Annahme eine Nachbildung eine etwas über ein Meter grofse und Spuren der Bemalung aufweisende Marmorstatuette, die Ende des Jahres 1880 in der Nähe des Varvakeiongymnasiums zu Athen aufgefunden worden ist und sich jetzt im Centralmuseum daselbst befindet. (Abbild.: M. E. Taf. 16, 3 u. Text S. 102; S. K. B. Taf. 325, No. 9; O. G. d. gr. Pl. I, S. 350, Fig. 94[a] u. [b]; Bau. Bi. VII, 727; Bau. D. d. kl. A. II, S. 1314, No. 1457 u. 1458; Be. Kl. B. Heft IV, No. 3). Die Statuette stammt zwar aus römischer Zeit, ist aber als Kopie der sogen. Parthenos für uns von grofsem Wert. Athene, als Göttin des Friedens aufgefafst, ist mit einem langen, an der Seite offnen Peplos bekleidet, der durch einen aus zwei Schlangen bestehenden Gurt zusammengehalten wird; sie tritt mit dem rechten Fufse fest auf, während der linke leicht zur Seite gestellt ist. Die Brust bedeckt die Aegis, in deren Mitte sich das Haupt der Gorgo (s. u.)

befindet. Den Schild hat die Göttin auf den Boden gesetzt; sie hält ihn am oberen Rande mit der linken Hand fest. Unter dem Schilde ist die Burgschlange, die sich emporringelt, sichtbar. Auf der rechten Hand steht eine Nike, die auf unserer Statuette von der Göttin abgewendet ist. Das Haupt schliefslich ist mit einem reich verzierten Helm bedeckt. Dafs Nike auf einer eigentümlich gebildeten Säule ruht, stört den ästhetischen Eindruck in nicht geringem Mafse; ob auch bei dem Original dieser aus technischen Gründen hervorgerufene Notbehelf sich befunden hat, läfst sich nicht entscheiden, allein die Wahrscheinlichkeit spricht dafür. Phidias schuf mit seiner Athenefigur ein Ideal der Göttin, das für die nachfolgende Zeit mafsgebend geblieben ist.

Aus der Zeit vor Phidias haben wir eine interessante Darstellung der Athene in der westlichen Giebelgruppe des Athenetempels von Aegina (Abbild.: L. Gr. G. u. H. G. S. 13; M. E. Taf. 11, 8 u. Text S. 66; S. K. B. 17, 3; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 29 u. 30; Bau. Bi. VII, 693; Bau. D. kl. A. S. 333, No. 349.). Die Statuen, die dereinst die beiden Giebel des Tempels schmückten, wurden 1811 von deutschen und englischen Gelehrten aufgedeckt; sie kamen nach München, wurden dort von dem berühmten Bildhauer Thorwaldsen restauriert und in der Glyptothek daselbst aufgestellt. Die Kunstwerke gehören, wie der oben besprochene Apollo von Tenea, der archaischen Kunstperiode an. Auf beiden Seiten sind Kampfscenen dargestellt; ob aber auf dem Westgiebel der Kampf um die Leiche des Patroclus oder des Achill entbrannt ist, darüber herrscht Meinungsverschiedenheit; desgleichen ist es fraglich, ob auf dem Ostgiebel der Zug des Heracles gegen Laomedon dargestellt gewesen; schliefslich gehen auch die Ansichten inbezug auf die Aufstellung der einzelnen Figuren auseinander (vgl. Overbeck a. a. O.). Uns interessiert hier nur die Statue der Athene, die sich in der Mitte des Giebelfeldes zwischen den beiden feindlichen Parteien befindet; sie greift nicht in den Kampf selbst ein, sondern schaut demselben ruhig zu. Die Figur der Göttin erscheint im Vergleich zu den übrigen Gestalten ganz besonders steif: das den Körper eng umschliefsende Gewand fällt in regelmäfsig geordneten Falten herab; die Aegis ist mit regelmäfsigen Zacken versehen, die durchbohrt sind, also ehemals wohl noch besonders verziert waren. Der Kopf ist völlig ausdruckslos; in dem Gesichtsausdruck bemerken wir ein Lächeln, wie es auch bei den übrigen Figuren in stereotyper Weise wiederkehrt. Wie bei letzteren, so hat auch bei der Gestalt der Göttin die Farbe eine reiche Verwendung gefunden. Trotz der erwähnten Mängel bezeichnen die Aeginetischen Skulpturen doch einen staunenswerten Fortschritt sowohl inbezug auf die Mannigfaltigkeit in der Stellung, wie inbezug auf die Nachbildung des menschlichen Körpers.

Für die späteren Zeiten blieb der Typus, wie ihn Phidias in seiner vielgepriesenen Statue im Parthenos geschaffen, mafsgebend. Wir können dabei verschiedene Gruppen unterscheiden, eine ältere und eine jüngere. In jener ist die Göttin mit einem einfachen Chiton bekleidet; die Aegis bedeckt in Gestalt eines Kragens die Schultern oder ist schräg über die eine Schulter geworfen; auf dem Haupte bemerken wir den attischen Helm. In der jüngeren Periode trägt die Göttin einen faltenreichen Mantel; das Haupt trägt den zurückgeschobenen sogen. korinthischen Helm, der vorn in einen Schirm endigt. Der Kopf ist in derselben oval, während er früher mehr rund gestaltet ist. Ist durch jene Gruppe die Göttin mehr als Kriegsgöttin charakterisiert, so erscheint sie in dieser mehr als die Beschützerin von Kunst und Wissenschaft. Als Beispiel für die erste Form sei angeführt die Athene aus dem Louvre zu Paris, genannt Minerva au collier (L. Gr. G. u. H. G. Taf. V; M. E. Taf. 16, 4 u. Text S. 102; S. K. B. Taf. 19, 2 u. Text S. 34). Die Göttin steht auf dem rechten Fufse, während der linke ein wenig gebogen ist. Mit dem linken, nach unten gestreckten Arme hält sie den Schild, und mit der Hand

des rechten, anmutig gebogenen Armes umfafst sie die Lanze. Die andere Art der Darstellung lernen wir aus der Pallas-Athene kennen, die sich in den Sammlungen des **Vaticans** befindet und, weil sie längere Zeit im Besitze der Familie Giustiniani war, **Minerva Giustiniani** genannt wird. Sie wurde in Rom bei der Kirche S. Maria sopra Minerva gefunden, und es ist nicht unwahrscheinlich, dafs sie das Kultusbild des antiken Tempels gewesen ist. (Abbild.: M. E. Taf. 31, 2 u. Text S. 216; L. Gr. G. u. H. G. Taf. VI u. Text S. 19; Be. K. B. Heft VII, No. 5) Das Kunstwerk gehört wohl dem Anfange der römischen Kaiserzeit an. Der Ausdruck des Gesichts ist freundlich und milde; bemerkenswert ist die Verwendung altertümlicher Motive, der Sphinx auf dem Helme und der Burgschlange am Fufse der Lanze: man wird dadurch an das Werk des Phidias unwillkürlich erinnert.

In ganz anderer Weise tritt uns die Göttin auf dem bereits mehrfach erwähnten **Gigantenfries des Pergamenischen Altars** entgegen. (Abbild.: M. E. Taf. 22, 6 u. S. 153; Be. K. B. Heft II, No. 5; O. G. d. gr. Pl. II, 266, Fig. 198 A; Bau. Bi. VIII, 799; Bau. D. d. kl. A. T. II, No. 1420; S. K. B. Taf. 327, 4; in restaurierter Gestalt: Trendelenburg, Gigantenfries Taf. II, u. L. Gr. G. u. H. G. S. 19.) Die Göttin in einem langen, faltenreichen Gewande, das die Arme freiläfst, hat mit dem rechten Arme einen mit doppeltem Flügelpaar versehenen, im übrigen aber als Mensch dargestellten Jüngling an den Haaren gefafst. Eine Schlange, welche die Göttin im Kampfe unterstützt, windet sich in mannigfachen Windungen um den Körper des zusammenbrechenden Jünglings und schnappt mit ihrem Rachen nach der Brust desselben. Unwillkürlich wird der Beschauer durch die Haltung des Körpers, sowie durch das schmerzerfüllte Antlitz an Laokoon in der bekannten Gruppe erinnert. Siegesbewufst schreitet die Göttin, am linken Arme den Schild haltend, nach links. Neben ihr steigt Ge, die Mutter der Giganten, kenntlich durch das Füllhorn und aufserdem durch den beigeschriebenen Namen als Göttin Erde (*ΓΗ*) bezeichnet, aus dem Boden hervor und, klagend über den Untergang ihrer Kinder, hebt sie die Hände bittflehend empor, während im schärfsten Kontraste dazu über ihr eine geflügelte Nike (Victoria) schwebt, die im Begriff ist, der siegreichen Göttin den Ehrenpreis zu reichen. Leider sind, abgesehen von der Figur des sterbenden Jünglings, die Köpfe der übrigen Figuren arg verletzt, so dafs der Eindruck dieser stimmungsvollen Gruppe dadurch nicht wenig beeinträchtigt wird. —

Da bei der Besprechung der Athenebilder Victoria (*Νίκη*) und Gorgo (*Γοργώ*) zu erwähnen bereits Veranlassung war, so empfiehlt es sich, gleich hier näher darauf einzugehen, in welcher Weise sowohl jene Göttin als dieses dämonische Wesen gebildet wurde.

8. Nike (Victoria).

Von Darstellungen der **Viktoria** spricht unser Redner § 103: er berichtet von elfenbeinernen Statuetten der Siegesgöttin, die sich auf Malta in einem Tempel der Juno befanden und von Verres ohne Umstände mitgenommen wurden; sie werden von Cicero bezeichnet als antiquo opere ac summa arte perfectae.

Nike wurde in der bildenden Kunst als ein Mädchen in der Blüte der Jahre dargestellt; die Attribute, durch welche sie charakterisiert wird, sind der Kranz, die Palme, die Binde und zuweilen der Dreifufs. Um die siegreiche Macht der Götter zum Ausdruck zu bringen, wird sie mit diesen vereint, wie wir dies bei den Kolossalstatuen des Zeus und der Athene von Phidias zu erwähnen bereits Gelegenheit hatten. Auf der westlichen Seite der

Akropolis von Athen wurde der Siegesgöttin ein Tempel errichtet; hier war die Göttin, wie Pausanias berichtet, auffallender Weise ungeflügelt dargestellt: es sollte diese **Νίκη ἄπτερος** wohl bezeichnen, dafs der Sieg dauernd bei den Athenern bleiben solle. Der kleine Tempel, dessen Steine 1687 bei der Belagerung der Burg zu einer Befestigung verwendet wurden, ist 1835 wiederhergestellt.

Von Darstellungen dieser Göttin führen wir zuerst ein Kunstwerk an, das erst in neuster Zeit aufgefunden worden ist: die Nike des Paeonius von Mende. Bei den Ausgrabungen, die auf Anregung von Ernst Curtius in Olympia vom deutschen Reiche vorgenommen wurden, fand man am 21. Dezember 1875 die Fragmente derselben. Das Original befindet sich im Museum von Olympia. (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. S. 85 u. 87; M. E. Taf. 18, 10 u. Text. S. 171; S. K. B. Taf. 19, 3. u. Text. S. 38; Bau. Bi. VII, 768; Bau. D. d. kl. A. II, Nr. 1287.) Die Göttin stand auf einem 6—7 Meter hohen dreiseitigen Postamente, von dem Bruchstücke mit folgender Inschrift gefunden sind: ***Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ | ὀλυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων· Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος | καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα,*** d. h.: „Messenier u. Naupaktier haben (dies Werk) dem olympischen Zeus vom Zehnten feindlicher Kriegsbeute geweiht; Paeonius aus Mende (Stadt am thracischen Hebros) hat es gearbeitet, der auch den Firstschmuck für den Tempel machend siegte." Auf welchen Sieg sich dieses Weihgeschenk bezog, darüber waren die Ansichten zuerst geteilt; man nimmt aber jetzt wohl mit Recht an, dafs die Beute nach der Niederlage der Lacedämonier bei Sphakteria (424 v. Chr. Geb.) von den genannten Feinden Spartas gewonnen, und das Siegeszeichen 422—420 v. Chr. aufgestellt wurde. (vgl. Gesch. d. gr. Pl. I, S. 542.) Die Nike ist von dem genannten Künstler als im Fluge begriffen dargestellt; sehr geschickt wird durch den vor ihr herfliegenden Adler des Zeus der Ort, wo der Fufs auftritt, verdeckt. Durch die schnelle Bewegung des Fliegens wird das lange Gewand an den Körper geprefst und läfst die Figur, namentlich den linken Fufs, stark hervortreten. Das Gesicht ist uns leider nicht erhalten; ebenso fehlen die Arme, so dafs hier der Vermutung freier Spielraum gelassen ist. Man nahm zuerst an, dafs die Göttin in der erhobenen Linken einen Kranz hielt, hat aber später auf Grund neuerer Funde sich der Ansicht zugeneigt, dafs sie — und in dieser Weise ist die Statue von Grüthner ergänzt worden — mit beiden Händen einen im Winde fliegenden Mantel gehalten habe. War derselbe, wie es wahrscheinlich ist, auf der Innenseite dunkel gefärbt, so mufs er für die herabschwebende Figur einen vortrefflichen Hintergrund gebildet haben. Das Kunstwerk war darauf berechnet, von vorn betrachtet zu werden; von den anderen Seiten gesehen, verliert es in nicht geringem Grade. Von besonderem Interesse ist, dafs bei der Komposition dieser Figur das malerische Moment sich so sehr geltend macht. Overbeck, der verschiedene Mängel, die sich an dem Kunstwerke finden, nicht verschweigt, fafst sein Urteil doch in die Worte zusammen (a. a. O. S. 547): „Die Nike macht bei ihrer Betrachtung im Ganzen, hauptsächlich aber wiederum in der Vorderansicht und bei hinlänglich hoher Aufstellung, einen starken und schönen Eindruck einer Bewegung voll Schwung und Freudigkeit, lebhaft genug, um uns an den teilnamevollen Eifer der himmlischen Botin an ihrer frohen Botschaft glauben zu lassen, und dennoch gehalten genug, um, im Gegensatze zu Ueberhastung und Taumel, die Feierlichkeit zu bewahren, die der Abgesandten des höchsten Gottes in einer ernsten Entscheidung gerade so gut ziemt und gebührt, wie etwa den christlichen Engeln der Verkündigung."

Es erinnert an diese Nike des Paeonios in mancher Beziehung eine Terracottastatuette, die sich im Antiquarium in München befindet (Abbildungen: Be. Kl. B.

Heft IV, No. 2; Bau. D. d. kl. A. II, S. 1020, No. 1231; L. Gr. G. u. H. G. S. 89.), doch weicht sie insofern davon ab, als sie in der erhobenen Linken den Siegeskranz, in der nach unten gestreckten Rechten die Palme hält. Die Halbstiefeln, mit der die Füſse bekleidet sind, weisen darauf hin, daſs das Werk römischen Ursprungs ist.

Einer bedeutend späteren Zeit als die Nike des Paeonius, nämlich der hellenistischen Periode, gehört das hochberühmte Standbild der Nike von Samothrace an. Von dem Kunstwerk, das 1863 von dem französischen Vice-Consul Champoiseau auf Samothrace entdeckt wurde und in die Sammlungen des Louvre kam, sind uns leider nur Fragmente erhalten: ein Riesentorso aus parischem Marmor, ca. 2 m. hoch, einige Teile der Brust und der Gewandung und Ueberreste der Basis, welche das Vorderteil eines Schiffes bildet. Dennoch ist es auf Grund von Silbermünzen des Demetrios Poliorketes möglich gewesen, die Figur zu rekonstruieren und dadurch den groſsartigen Eindruck, den die Statue dereinst gemacht haben muſs, wieder zu erwecken. (Abbildungen: S. K. B. Taf. 325, 11 (nach der Restauration von dem Bildhauer Zumbusch in Wien); L. Gr. G. u. H. G. S. 88 (Torso und Restauration); Bau. Bi. VIII, 789 u. 791; Bau. D. d. kl. A. II, S. 1021 Fig. 1232 u. 1233; O. G. d. gr. Pl. II, S. 365, Fig. 210.) Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daſs dieses in seinem Entwurfe und in seiner Ausführung gleich groſsartige Kunstwerk von Demetrios Poliorketes auf Grund des glänzenden Seesieges, den er mit seinem Vater Antigonus i. Jahre 306 v. Chr. bei Kypros über Ptolemaeus gewann, aufgestellt worden ist. Das Siegesdenkmal stand am Abhange eines Hügels an dem Ende eines sich nach Norden öffnenden Thales; da es mit der Schiffsbasis eine Höhe von über 5 Metern erreichte, so muſs es ebenso durch seine Dimensionen wie durch die vortreffliche Lage einen imponierenden Eindruck gemacht haben. Dieser aber wird noch bedeutend erhöht worden sein durch die geniale Komposition selbst. Der Künstler hat die Siegesgöttin in dem erhebenden Momente dargestellt, wo sie auf dem Schiffe des Siegers nach glücklich beendeter Schlacht dahergefahren kommt, um das Siegeszeichen (*τρόπαιον*) aufzustellen. Mit der rechten Hand umfaſst sie die an den Mund gesetzte Trompete (*σάλπιγξ*), mit der sie die Freudenbotschaft verkündet, in der linken Hand hält sie eine Stange mit einem Querholz, an der die Siegestrophaen aufgehängt werden sollen. Die Gewandung flattert im Winde und läſst die einzelnen Teile der Figur deutlich hervortreten. Der Gedanke des Künstlers ist in meisterhafter Weise ausgeführt, und wenn auch in diesem Kunstwerk das Malerische stark sich in den Vordergrund drängt, so wird doch der aesthetische Genuſs dadurch nicht beeinträchtigt. Welcher hervorragende Künstler dieses Werk geschaffen, wissen wir nicht; man hat auf Eutychides, einen Schüler des Lysippos, auf den eine Tyche von Antiochia zurückgeführt wird (s. u.), hingewiesen, indessen ist das nur eine Vermutung.

9. Medusa. (Gorgo).

Während die Nike, wenn sie als Attribut des höchsten Gottes und der Athene erscheint, die siegreiche Gewalt dieser Gottheiten bezeichnet, ist die Meduse (Gorgo) in der Aegis eine Gehülfin im Kampfe, und zwar dadurch, daſs sie alle feindlichen Mächte, die sie anblickt, versteinert. Es ist ein dämonisches Wesen ganz eigener Art in der griechischen Mythologie, über dessen ursprüngliche Bedeutung die Meinungen auseinandergehen: man hat in der Medusa teils eine Darstellung des Mondes, des Gesichtes der Nacht, teils des gewitterschwangeren Gewölks erblicken wollen (vgl. Preller, gr. Myth. I, S. 192.) Homer nennt die Gorgo ein schreckliches Ungeheuer der Unterwelt (Od. λ, 633): *ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ᾕρει, | μή μοι Γοργείην κεφαλὴν δεινοῖο πελώρου | ἐξ Ἀΐδεω πέμψειεν ἀγαυὴ Περσεφόνεια.* Sie wird an

einer anderen Stelle (Il. Δ, 36) als βλοσυρῶπις = pausbäckig bezeichnet. In der griechischen Kunst erscheint sie immer nur als Maske, und zwar in der ältesten Zeit in ausgeprägter Häfslichkeit. Sie diente als Abwehrmittel (ἀποτρόπαιον) gegen alles Feindliche, namentlich auch gegen den bösen Blick, und wurde deshalb an der Rüstung, sowie an Burgen und Thoren angebracht. Ein Beispiel der letzteren Art erwähnt Cicero §. 124, wo er von den Thorflügeln des Athenetempels in Syracus spricht, deren Schmuck Verres in rücksichtsloser Weise entfernte: Gorgonis os pulcherrimum, cinctum anguibus, revellit atque abstulit. Dafs er das Haupt als überaus schön bezeichnet, steht mit der Entwicklung, den dieses dämonische Wesen in der Kunst genommen hat, völlig im Einklang. Denn während man sich in den früheren Perioden darin gefiel, das Gräfsliche möglichst zum Ausdruck zu bringen, indem man die Gorgo mit fletschenden Zähnen, ausgestreckter Zunge, eingedrückter Nase, mit Schlangenhaar und furchtbaren Augen bildete, wie uns dies ein Stirnziegel, den man 1836 im Unterbau des Parthenon ans Tageslicht förderte, (Abbildungen: Bau. Bi. IV, 355; Bau. D. d. kl. A. II. No. 983; L. Gr. G. u. H. G. S. 143) deutlich zeigt, setzte man in späterer Zeit an die Stelle dieser abstofsenden Fratze ein menschliches Antlitz, das sich im Zustande der Erstarrung befindet, uns mithin den Eintritt des Todes vergegenwärtigt. Die Wirkung also, die Gorgo hervorbringt, ist auf sie selbst übertragen. Als das schönste Beispiel dieser Idealisierung, die wir wohl der Zeit des Praxiteles und Skopas zu danken haben, sei angeführt die berühmte Medusa Rondanini. Die aus parischem Marmor gearbeitete Maske, die wahrscheinlich aus der Diadochenzeit stammt, war früher im Palazzo Rondanini zu Rom, kam aber 1808 nach München und befindet sich jetzt daselbst in der Glyptothek. (Abbildungen: S. K. B. Taf. 27, 1 u. Text S. 47; M. E. Taf. 23, 8 u. Text S. 158 ff.; L. Gr. G. u. H. G. S. 143 ff. u. Taf. XLV; Bau. Bi. IV, 356; Bau. D. d. kl. A. II, S. 910, No. 985; Br. G. G. I. S. 60.) Brunn äufsert sich über dieses Kunstwerk treffend in folgenden Worten: „Der Künstler hat ein Ideal derjenigen Schönheit zu bilden unternommen, welche, tadellos und vollendet in der Form, durch den Mangel jedes Gefühls und jeder Empfindung im Ausdruck erkältend, ja fast erstarrend wirkt. Nur in dem Munde, in dem die obere Reihe der Zähne sichtbar wird, ist noch eine Regung der Sinnlichkeit wahrnehmbar, doch fehlt auch hier in der starren Oeffnung Geist und Gefühl. In den keineswegs sterbenden, sondern weit geöffneten Augen vermissen wir jedweden Ausdruck von Wärme und Seele des Lebens. Die schön gewundenen Massen des Haares scheinen sich zu Schlangen zusammenzuballen, ähnlich denjenigen, deren Köpfe über den Schläfen hervorschiefsen, während sich die Schwänze unter dem Kinn zur Umrahmung der Wangen zusammenschliefsen. Matt endlich senkt sich das über den Schlangen hervorgewachsene Flügelpaar, nicht einem zu kühnem Fluge bereiten Adler, sondern einem in nächtlichem Dunkel sich bewegenden Vogel entlehnt.“

Als eine weitere Fortbildung hat man das herrliche Hochrelief in der Medaillenform in der Villa Ludovisi angesehen (Abbildungen: Bau. D. d. kl. A. II, S. 911 No. 986; Bau. Gr. G. u. H. G. Taf. XLV; M. E, Taf. 23, 9 u. Text S. 144; Br. G. G. I. Taf. V u. S. 53 ff.), auf welchem ein edles Jungfrauengesicht mit geschlossenen Augen dargestellt ist. Das Schlangenhaar ist völlig verschwunden; die feuchten Haare hängen in eigentümlichen, schlangenartigen Windungen vom Kopfe herab. Auffallend sind die breiten Wangen und der starke Hinterkopf. Es erinnert im Grunde so wenig an die Medusa, dafs Zweifel darüber geäufsert worden sind, ob hier wirklich dieses dämonische Wesen dargestellt ist. Während v. Brunn und Dilthey es für eine Medusa halten, sieht Hellwig darin eine Erinys; Löschcke meint, es sei ein schlafendes Mädchen mit aufgelöstem Haar, vielleicht eine schlafende Bacchantin.

10. Hermes.

Von dem Gotte Hermes zu sprechen, dazu gab uns das, was wir oben über Praxiteles (S. 12) gesagt haben, bereits Veranlassung. Die in Olympia gefundene Originalarbeit des genannten Künstlers zeigt uns die Gestalt des Gottes auf der Stufe hoher Vollendung. Als ein simulacrum pulcherrime factum bezeichnet Cicero § 84 die Bildsäule des Mercurius, die Verres aus Tyndaris, einer an der Nordküste Siciliens gelegenen Stadt, in schamloser Weise raubte; über die Art und Weise, wie der Gott, der in der genannten Stadt die höchste Verehrung genofs, gebildet war, läfst er leider nichts verlauten. Trotzdem erscheint es mit Rücksicht darauf, dafs uns vorzügliche Kunstwerke, die uns diese Gottheit vor Augen führen, erhalten sind, geeignet, auf letztere etwas näher einzugehen. Wir haben auch hier, wie öfters, einen älteren und einen jüngeren Typus zu unterscheiden. Hermes ist ursprünglich die Gottheit, die im Regen die Erde befruchtet und das Gedeihen der Herden befördert. So wurde er ganz besonders von Hirtenvölkern, z. B. den Arkadern, verehrt. Ihm zu Ehren errichtete man an den Wegen Steinhaufen oder viereckige, in einen Kopf des Gottes auslaufende Säulen, die sogenannten Hermen, die vielfach als Grenzzeichen und Wegweiser dienten und die, wie aus dem Hermokopidenprocefs des Alcibiades ersichtlich ist, als heilig angesehen wurden. In dieser älteren Auffassung wird er als reifer, bärtiger Mann gebildet, dessen Haupthaar gewöhnlich von einer Binde zusammengehalten wird. Als Beschützer der Herden trägt er zuweilen einen Widder auf der Schulter (Ἑρμῆς κριοφόρος) (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. S. 78; S. K. B. Taf. 19, 7.) oder auch ein Kalb, wie uns ein im J. 1864 auf der Akropolis gefundenes altertümliches Fragment einer Marmorstatue (Abbildung: Bau. D. d. kl. A. I. S. 341, No. 356) erkennen läfst. Jene Form der Darstellung hat für uns noch dadurch ein besonderes Interesse, dafs der gute Hirte in der christlichen Kunst auf dieses Motiv zurückzuführen ist. Schon im Homer aber erscheint Hermes uns als der Bote des Zeus und tritt uns in dieser Funktion als ein körperlich und geistig gewandter Jüngling entgegen, der die Aufträge seines Herren mit Klugheit auszuführen weifs. So kann es uns nicht Wunder nehmen, dafs der Gott in den Gymnasien eine ganz besondere Verehrung genofs (Ἑρμῆς ἀγώνιος), dafs er als Gott der Beredsamkeit angesehen wurde (Ἑρμῆς λόγιος), dafs er bei Kauf- und Handelsleuten hohes Ansehen besafs, ja dafs sogar die Diebe sich unter seinen Schutz stellen (Ἑρμῆς κλέπτης). Aber auch das Reich der Unterwelt ist dem Gotte nicht verschlossen: er hat die Mission, die abgeschiedenen Seelen in das Reich des Todes zu geleiten (Ἑρμῆς ψυχοπομπός). In der Kunst tritt der ältere Typus frühzeitig zurück, und die Bildung des Gottes als eines durch körperliche Gewandtheit ausgezeichneten Jünglings gelangt zu hoher Vollendung. Wir können das im einzelnen nicht mehr verfolgen; es läfst sich aber annehmen, dafs Kephisodot, der Vater des Praxiteles, und dieser selbst in dieser Beziehung von bedeutendem Einflusse gewesen sind. In den uns erhaltenen Bildwerken ist der Gott durch seine Attribute leicht kenntlich; es sind dies die Flügel, die entweder mit Riemen an den Füfsen befestigt sind oder an dem Hute (dem sogen. πέτασος), zuweilen auch an den Schultern oder dem Heroldstabe sich befinden, ferner das κηρυκεῖον (caduceus), der Heroldsstab, ursprünglich eine Gerte (Wünschelrute) mit einer Gabel, deren Aeste in der Gestalt eines S verschlungen sind, später der sogenannte Schlangenstab; sein Gewand ist ein kurzer Mantel (Chlamys). Als berühmte Kunstwerke führen wir an 1) eine Statue aus dem Belvedere im Vatikan (Abbildungen: Bau. D. d. kl. A. I, Fig. 737; L. Gr. G. u. H. G. S. 79; M. E. Taf. 31, 1.), die man ursprünglich für einen Antinous hielt. Verschiedene Wiederholungen,

die uns erhalten sind, weisen darauf hin, dafs der Gott in der linken Hand den Heroldstab hatte und die rechte Hand leicht in die Hüfte gesetzt hielt. Wir haben hier nicht den leichten schlanken Götterboten vor uns, sondern den Gott der körperlichen Gewandtheit, wie er in den Ringschulen verehrt wurde. Den Kopf, der leicht gesenkt ist, nannte Winckelmann unstreitig einen der schönsten jugendlichen Köpfe aus dem Altertume. Eine gut restaurierte Wiederholung dieser Figur befindet sich im Museum zu London. (Abbildung: L. Gr. G. u. H. G. Fig. XXIII.)

Den gewandten Götterboten (*διάκτορος*) lernen wir am besten kennen aus einer der schönsten Erzstatuen des Altertums, aus dem ruhenden Hermes im Museum zu Neapel, der in Herculanum gefunden worden ist. (Abbildungen: Bau. Bi. II, 143; Bau. D. d. kl. A. Fig. 738 u. S. 678; Be. kl. B. Heft VI, No. 2; L. Gr. G. u. H. G. S. 82; S. K. B. Taf. 24, 11 u. Text S. 44; M. E. Taf. 21, 8 u. Text S. 136.) Der jugendliche Gott, der völlig unbekleidet, aber an den Flügelschuhen sofort als Hermes kenntlich ist, hat sich zu einer kurzen Ruhe auf einem Felsen niedergelassen; mit dem rechten Arm stützt er sich auf den Felsen, während er den linken Arm auf den linken Oberschenkel gelegt hat. Mit der rechten Ferse und der linken Fufsspitze berührt er nur leicht den Boden; der Körper ist nach vorn gebeugt und der Blick in die Ferne gerichtet: alles deutet darauf hin, dafs der Gott im nächsten Augenblick seinen Ruheplatz verlassen wird, um seinen Auftrag in gewohnter Eile zu vollenden. Der Schädel ist zum gröfsten Teile ergänzt; die auffallende Form desselben, sowie die abstehenden Ohren, die mit Recht getadelt sind, kommen also bei der Beurteilung des Kunstwerks nicht in Betracht. Das Motiv des vorliegenden Kunstwerkes geht vielleicht auf Lysippus zurück.

Wir führen schliefslich noch eine Darstellung des Hermes als Begleiter der Seelen in die Unterwelt an, und zwar ein Relief, das uns in drei fast völlig übereinstimmenden Exemplaren, die sich im Museum zu Neapel, in der Villa Albani zu Rom und im Louvre zu Paris befinden (Abbildungen: Bau. Bi. IV, 337; Bau. D. d. kl. A. S. 1121, Fig. 1317; Be. kl. B. Heft 4, No. 4; S. K. B. Taf. 20, 6; M. E. Taf. 16, 6.), erhalten ist. Wir sehen auf diesem Relief rechts Orpheus, der an der in der linken Hand ruhenden Leier kenntlich ist; als Thraker ist er durch einen kappenartigen, mit einer Spitze versehenen Helm charakterisiert. In der Mitte steht Eurydice in einem langen griechischen Chiton mit Ueberschlag und mit einem Schleier, der vom Hinterkopfe lang herabwallt; sie ist dem Gatten zugewendet und hat ihre linke Hand auf seine rechte Schulter gelegt. Links schliefslich steht Hermes mit einem kurzen ärmellosen Chiton und einer Chlamys bekleidet; er ist kenntlich durch den Petasos, der am Rücken sichtbar ist. Den linken Arm hat er leise auf den rechten Arm der Eurydice gelegt, während der rechte Arm an seiner Hüfte ruht. Die Deutung dieses Reliefs, in welchem eine tiefe Empfindung unverkennbar sich ausspricht, ist nicht leicht. Man nahm früher an, der Künstler habe den Moment darstellen wollen, in welchem Orpheus sich wider den ausdrücklichen Befehl nach seiner ihm jäh durch den Tod entrissenen Gattin umsieht, die aus der Unterwelt wieder zur Erde zurückzuführen Hades, durch die Klagen des Sängers gerührt, ihm gestattet hatte, und Hermes sich anschickt, die dadurch dem Tode wieder verfallene Eurydice in das Reich der Schatten zurückzuführen. Nach einer anderen Deutung ist das Relief nur ein Grabmonument und stellt den Abschied zweier sich liebender Gatten dar. Diesen Gedanken hat Ernst Curtius aufgenommen, der dargestellten Scene aber einen tieferen Inhalt untergelegt. Indem er davon ausgeht, dafs der älteren attischen Plastik, welcher unser Kunstwerk angehört, es fern liegt, einen so hochpathetischen Moment darzustellen, sieht er in der Gruppe des Orpheus und der Eurydice überhaupt keinen Abschied, wobei er betont, dafs dieser Akt immer durch eine weggehende Figur in der Kunst

gekennzeichnet wird. „Orpheus“, so sagt er, „hat durch die Leier, welche er nach dem Spiele hat herunter sinken lassen, die Gattin zurückgeholt; sie ist auf dem Todeswege, welchen sie an Hermes' Hand angetreten hatte, umgekehrt, dem Gatten zugekehrt und hebt gleichsam als Neuvermählte in bräutlicher Scham den Schleier empor; er blickt ihr tief in die Augen und fafst sie zärtlich, aber noch zaghaft an, weil er des wiedergewonnenen Besitzes noch nicht vollkommen sicher ist; denn noch steht sie in der Mitte zwischen Ober- und Unterwelt, noch hat auch Hermes sie angefafst, aber er steht so bescheiden zur Seite und hält sie so lose, dafs man sieht, er ist im Begriff, sein Anrecht aufzugeben und sie dem Gatten zu lassen. Fassen wir die Gruppe so auf, dann steht der milde und friedliche Ton des Ganzen damit im schönsten Einklange. Dann war sie vollkommen geeignet, als trostreiches Bild der Palingenesie attische Gräber zu schmücken; dann erklärt sich auch die mehrfache Wiederholung des Reliefs, welches sich den plastischen Denkmälern des Unsterblichkeitsglaubens als ein auserwähltes Kleinod anreiht.“ (Curtius. Arch. Zeit. 1889. S. 16.) Es ist nicht zu leugnen, dafs durch diese Auslegung die dargestellte Scene unserer Empfindung viel näher gerückt wird.

Man hat darauf hingewiesen (vgl. Friedrichs, Bausteine I, 176), dafs die Figuren inbezug auf die Gewandung, sowie die Bildung des Kopfes und den Ausdruck des Gesichtes auffallend an die Darstellungen am Parthenonfries erinnern, und hat deshalb die Entstehung des Werkes in die Zeit des Phidias gesetzt.

11. Eros.

Den Gott Eros (Amor, Cupido) zu erwähnen, ist schon oben (S. 10 u. 11.) bei der Besprechung des Praxiteles und seiner Werke Gelegenheit gewesen: dieser Künstler schuf in den hochberühmten Standbildern des Gottes zu Thespiae und Parion den Typus für die folgende Zeit. Es hat sich in der Darstellung des Eros in der bildenden Kunst eine eigentümliche Wandlung vollzogen: ursprünglich wurde derselbe als Kampf- und Siegesgott aufgefafst, gewissermafsen als eine Ergänzung der Streitgöttin Eris. So erklärt es sich, dafs die Lacedämonier ihm vor der Schlacht öffentliche Opfer darbrachten, dafs in den Gymnasien, in denen die Jünglinge mit einander wetteiferten, sein Bild neben denen des Herakles und Hermes aufgestellt wurde, dafs man berühmte Heldenpaare wie Achilles und Patroklus, Orestes und Pylades, Harmodios und und Aristogiton durch ihn verbunden dachte. So erscheint er in der Kunst zuerst in fast männlicher Jünglingsgestalt; es fehlen noch die später üblichen Attribute, der Pfeil und die Fackel. In dieser Gestalt tritt uns der Gott auf Vasenbildern, auf die unsere Kenntnis für die älteste Zeit sich beschränkt, mit der Leier, mit einem Kranz oder mit Waffen entgegen. Auch in dem Parthenonfries des Phidias ist der Gott als Ephebe dargestellt; hier aber finden wir ihn bereits in Begleitung der Aphrodite, als deren Sohn er nach der späteren Sage bezeichnet wurde. (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 720; Bau. D. d. kl. A. II, Taf. XXXIII No. 41 u. 42 u. S. 1185; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 117, No. 39 u. 40 u. S. 444; M. E. Taf. 15, 7; S. K. B. Taf. 20, 5.) An der völlig unbekleideten Figur, die einen Sonnenschirm trägt, sind Reste von Flügeln zu bemerken. Dafs Eros in der Folgezeit als Liebesgott in engerem Sinne aufgefafst wurde, ist namentlich der jüngeren attischen Schule und ganz besonders der schöpferischen Kraft des Praxiteles zu danken. Dieser stellte den Gott als heranreifenden Knaben dar und liefs dabei das sinnliche Element mehr hervortreten; der Marmor, namentlich, wenn dazu noch die Verwendung von Farben hinzutrat, war in dieser Beziehung viel geeigneter, als die Bronze. Neben Praxiteles war Skopas durch seine Darstellung des Liebesgottes berühmt.

An die Stelle des Eros in Ephebengestalt trat allmählich die Darstellung des Gottes als Knabe: ein berühmtes Beispiel dafür bietet uns der bogenspannende Eros, der sich in mehrfachen Wiederholungen erhalten hat, und von denen ein Exemplar sich in den Sammlungen des kapitolinischen Museums befindet. (Abbildungen: Bau. Bi. II, 194; Bau. D. d. kl. A. I, Fig. 539 u. S. 497 ff.; L. Gr. G. u. H. G. Taf. XVIII u. S. 66 ff.) Eros ist dargestellt, wie er damit beschäftigt ist, eine Sehne in einen Bogen einzuspannen; er biegt mit der linken Hand denselben in der Mitte, um an dem oberen Teile die Bogensehne zu befestigen. Auffallend ist, da sonst von den Dichtern die Kleinheit des Bogens, mit dem der Liebesgott seine verderblichen Pfeile absendet, hervorgehoben wird, an dem vorliegenden Kunstwerke die Gröfse desselben, und da an einer im Dogenpalast zu Venedig befindlichen Replik an dem mit einem Löwenfelle überdeckten Baumstamme, auf welchen sich der Gott stützt, eine Keule sichtbar ist, so hat man daraus den Schlufs gezogen, dafs sich der Liebesgott abmüht, in den dem Herakles geraubten Bogen eine Sehne einzuspannen. Da uns nun berichtet wird, dafs Lysipp einen Herakles gebildet habe, der durch Eros seiner Waffen beraubt war, so lag es nahe, daran zu denken, dafs das Original des sogen. Bogenspanners auf Lysipp zurückführe; indessen liegen doch weiter keine bestimmten Anhaltspunkte vor, um diese Vermutung als glaubhaft erscheinen zu lassen. Die genrehafte Darstellung, in der uns die Macht der Liebe über die gröfste Kraft vergegenwärtigt wird, weist aber darauf hin, dafs das Original in der alexandrinischen Zeit entstanden ist.

In der späteren hellenischen und in der römischen Kunst tritt in der Darstellung des Liebesgottes an die Stelle des Knaben das Kind, und an die Stelle des einen Eros, der schon vorher in einem Anteros sein Gegenstück gefunden, eine ganze Anzahl von Eroten, die ihr neckisches Spiel treiben und in das menschliche Dasein in der mannigfachsten Weise eingreifen. So finden wir sie als Ornamente verwendet in den Wandgemälden der Städte Pompeji und Herculanum; „sie sind so recht der heitere Ausdruck des sorglosen, glücklichen Daseins ihrer Bewohner jener Tage.“ Aber auch zu ernsten Zwecken wurden diese lieblichen Kindergestalten verwendet; wir begegnen ihnen namentlich auch auf Sarkophagen. Es lag nahe, den Eros auch als Genius des Todes aufzufassen; dieser Gedanke fand schon in der späteren griechischen Kunst seinen Ausdruck; ganz besonders aber wurde es bei den Römern üblich, einen Eros als Abbild des Todes anzusehen. Eros wurde dabei entweder stehend dargestellt, indem er sein Haupt gesenkt hält und sich auf eine nach unten gekehrte Fackel lehnt, oder er liegt auf einem Löwenfell am Boden und hält in den Händen Blumen oder Mohn (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. S. 68; Bau. D. d. kl. A. I, Fig. 546). Diese gemütvolle Auffassung ist alsdann auch in die christliche Kunst übergegangen. —

Wir wenden uns nunmehr zu der Glücksgöttin

12. Tyche. (Fortuna.)

Dafs in Syrakus *Τύχη* ganz besondere Verehrung genofs, erkennen wir daraus, dafs ein Stadtteil nach ihr benannt war, wie Cicero § 119 berichtet: Tertia est urbs, quae, quod in ea parte Fortunae fanum antiquum fuit, Tycha nominata est. Aufserdem erwähnt er, dafs Verres in Messana aus der Hauskapelle des Hejus alle anderen Kunstwerke raubte, eine uralte Bildsäule der Bona Fortuna (= *ἀγαθὴ Τύχη*) aber unberührt liefs.

Tyche wird als Glücksgöttin zuerst bei Hesiod (Theog. v. 360) erwähnt, und zwar als eine Nereide: sie bezeichnet also ursprünglich das Glück, das den Seemann auf seiner Fahrt

geleitet. Alkman (fr. 62) nennt die Tyche des Staats eine Tochter der Prometheia und eine Schwester der Eunomia und Peitho, und Pindar hat sie in einem eigenen Hymnus besungen. Ein berühmtes Bild der Göttin stand in Smyrna, als dessen Verfertiger Bupalos (ca. Olymp. 60.) genannt wird. Sie war dargestellt als Stadtgöttin mit dem Polos, dem Sinnbilde des Himmelsgewölbes, auf dem Haupte; in der Hand hielt sie das Horn der Amalthea, wodurch ihr segenbringendes Walten angedeutet wurde. Je mehr der Glaube an die übrigen alten Götter schwand, um so mehr nahm ihre Verehrung zu; namentlich hatte auch bei den Römern Fortuna im Kultus einen hervorragenden Platz inne. Als Attribute gab man ihr aufser dem schon erwähnten Polos und dem Füllhorn ein Steuerruder, bald aber auch, um ihre Unbeständigkeit symbolisch auszudrücken, Flügel, ein Rad oder eine Kugel; aufserdem trägt sie als Schmuck in späterer Zeit häufig eine Mauerkrone, wodurch sie als die Beschützerin der Städte charakterisiert wird. Schliefslich legte man ihr auch den jungen Plutos in den Arm. Als ein berühmtes Kunstwerk sei hier hervorgehoben die Tyche von Antiochia, deren Original auf Eutychides, einen Schüler des Lysippos, zurückgeführt wird, und die uns in mehrfachen Wiederholungen erhalten ist. (Abbildungen: Bau. Bi. VIII, 798; Bau. D. d. kl. A. I. S. 519, No. 560; O. G. d. gr. Pl. II. S. 172, Fig. 184; M. E. Taf. 21, 9 u. Text S. 136.) Die Göttin sitzt, indem sie den rechten Fufs über den linken geschlagen hält, auf einem Felsen. Das Haupt ist mit einer Mauerkrone geziert; in der rechten Hand hält sie ein Bündel Aehren, während sie sich mit dem linken Arm auf den Felsen aufstützt. Zu den Füfsen der Göttin bemerken wir den Flufs der Stadt, den Orontes, der als ein jugendlicher Schwimmer aufgefafst ist. Overbeck, der als einen Mangel hervorhebt, dafs „von dem religiösen Ernste und der feierlichen Würde, welche früher den Bildern der Götter eigen, ja notwendig waren", sich bei dieser Tyche kaum noch reden läfst, spricht sich doch über dieses Werk höchst lobend aus, indem er (a. a. O. S. 173) sagt: „Wenige Werke aus dem Altertume sind uns erhalten, welche sich mit diesem in der Anmut der ganzen Erscheinung vergleichen liefsen.". —

Da uns auf dem ebenerwähnten Kunstwerk die Darstellung eines Flufsgottes entgegentrat, so erscheint es mit Beziehung darauf, dafs von Cicero (§ 96) von einem Flusse Chrysas im Gebiete der im Innern Siciliens gelegenen Stadt Assorus ein simulacrum praeclare factum e marmore erwähnt wird, angezeigt, bei dieser Gelegenheit in aller Kürze auf die Frage einzugehen, in welcher Weise diese Art von Gottheiten in der antiken Kunst gebildet wurde.

13. Flufsgötter.

Bei der Bedeutung, die ein Flufs für eine Gegend hat, indem er dieselbe bald seinen segensreichen Einflufs empfinden läfst, bald seine verderbliche Wirkung durch plötzliche Ueberschwemmungen geltend macht, war es natürlich, dafs der Kultus von Flufsgöttern ein weitverbreiteter war. In der ältesten Zeit pflegte man den Flufsgott unter der Gestalt eines Tieres, namentlich des Stieres (vgl. Hor. Od. IV, 14, 25: Sic tauriformis volvitur Aufidus etc.), darzustellen oder in einer Vermischung von menschlicher und tierischer Gestalt, indem man teils dem menschlichen Antlitz Hörner beifügte, teils einem Stierleibe ein menschliches Haupt aufsetzte. Durch das Bild des Stieres sollte ohne Zweifel sowohl die befruchtende wie die verheerende Wirkung des Flusses charakterisiert werden. An die Stelle dieser Phantasiegestalten (ein Beispiel davon bei Bau. D. d. kl. A. I, S. 570, Nr. 604) trat allmählich die menschliche Figur, und zwar wurde der Flufsgott bald als Greis bald als Jüngling aufgefafst. Dieser Fortschritt auf dem Gebiete der Kunst ist wohl durch Phidias veranlafst worden. In dem Westgiebel des Parthenon,

auf welchem der Kampf des Poseidon und der Athene um den Besitz des attischen Landes dargestellt war, (Abbildungen: O. G. d. gr. Pl. I, S. 401, Fig. 103; Bau. D. d. kl. A. II, Fig. 1369.) lagern in den Ecken die beiden Flufsgötter des Landes Kephissus und Ilissus, deren Bildung charakteristisch ist: die Muskulatur ist eine schlaffe und weiche; überall tritt die Wellenlinie als eigentümliches Merkmal hervor. (Abbildungen des Kephissostorso bei Bau. D. d. kl. A. II, No. 1371 u. Text S. 1184; O. G. d. gr. Pl. I, S. 418, Fig. 107; M. E. Taf. 15, 4 u. Text S. 94; S. K. B. Taf. 325, 3.) Besondere Erwähnung verdient hier die berühmte Kolossalstatue des Nilus, die sich im Vatikan befindet. (Abbildungen: L. Gr. G. u. H. G. Taf. XII. u. Text S. 40 u. 41; Bau. Bi. VIII, 803; Bau. D. d. kl. A. S. 1227, Fig. 1244; M. E. Taf. 21, 10 u. Text S. 140; S. K. B. Taf. 328, 9; O. G. d. gr. Pl. S. 354. Fig. 205.) Das Kunstwerk gehört allerdings erst einer viel späteren Zeit, der hellenistischen Periode, an und weist auf Alexandria hin; die Arbeit selbst rührt wohl von einem römischen Künstler her. Die Statue wurde unter Leo X. in Rom in der Nähe der Kirche Santa Maria sopra Minerva gefunden, wo in alten Zeiten, wie sich dies aus anderen Funden ergeben, ein Tempel der Isis gestanden hat. Sie wurde von Caspar Sibilla restauriert und kam unter Clemens XIV. in die Sammlungen des Vatikans. Der bärtige Flufsgott, in mächtigen, aber weichen Formen dargestellt, liegt lang hingestreckt und stützt sich mit seinem linken Arme auf eine Sphinx, indem er in seiner linken Hand ein Füllhorn hält, aus welchem Blumen und Früchte hervorschauen. Der rechte Arm ist nach dem rechten Knie hin ausgestreckt; in der Hand gewahren wir ein Bündel Aehren. Während sonst bei der Darstellung von Flufsgöttern das Wasser aus einer Urne herabfällt, quillt hier dasselbe an der Spitze des Füllhorns unter dem Gewande, auf dem der Nil gelagert ist, hervor: der Künstler wollte ohne Zweifel dadurch den verborgenen Ursprung des Flusses andeuten. Ganz besonderen Reiz erhält nun das Kunstwerk durch die 16 Kindergestalten, die an und auf dem Gotte sich durch kindliche Spiele ergötzen. Die Figuren waren zum Teil beschädigt, sind aber von dem obengenannten Künstler im ganzen wohl richtig restauriert worden. Die Zahl 16 wird dadurch erklärt, dafs das alljährliche Steigen des Nils eine Höhe bis zu 16 Ellen erreichte. In diesen Kindergruppen haben wir eine Reihe von reizenden Genrebildchen: an dem rechten Fufse sind einige Kinder mit einem Krokodil beschäftigt; am linken Knie spielen zwei Knaben mit einem Ichneumon; andere klettern an dem Gotte, der von dem bunten Treiben um ihn her keine Notiz nimmt, an der Sphinx und dem Füllhorn empor, und in dem Füllhorn selbst steht eine liebliche Kindergestalt, die auf die übrigen triumphierend herabsieht. Die Basis ist, abgesehen von der Vorderseite, die eine einfache Darstellung von Wellen aufweist, mit Reliefs verziert, die sich auf das Leben im Lande Aegypten beziehen: wir sehen auf denselben Kämpfe zwischen Krokodilen und Nilpferden, Pygmaeen, die auf ein Krokodil Jagd machen, erblicken Wasservögel und den Ichneumon und schliefslich Kühe, die ruhig am Ufer weiden. Treffend sagt Wolters über das vorliegende Kunstwerk: „Es ist das schönste Bild eines Flufsgottes, das uns aus dem Altertum erhalten, und daher vorzüglich geeignet, die künstlerische Auffassung dieses Wesens zu vergegenwärtigen, die überall davon ausgeht, dafs der Flufsgott nicht als ein von seinem Element freies, sondern an ihm haftendes Wesen gedacht wurde. Daher die gleichsam matt und schwer gelagerte Stellung, der man die Unmöglichkeit des Aufstehens ansieht, daher die weichen Formen, das fliefsende Haar und ein gewisser sehnsüchtiger Ausdruck im Gesicht, eine eigentümlich weiche Stimmung, der unstäten Bewegung der Fluten entsprechend."—

An die von uns betrachteten Gottheiten knüpfen wir die Besprechung eines Heros, der, unter die Götter aufgenommen, auch göttliche Verehrung genofs, des

14. Herakles.

Von Herkules erwähnt, wie schon oben (S. 5) angeführt wurde, Cicero ein Werk des Myron, indem er (§ 5) den Heros bezeichnet als egregie factus ex aere. Aufserdem erwähnt er (§ 94) einen Tempel des Hercules in Agrigent, worin sich ein hochberühmtes Bildwerk dieses Halbgottes befand, das eine ganz besondere Verehrung genofs: ibi est ex aere simulacrum ipsius Herculis, quo non facile dixerim quicquam me vidisse pulchrius, — tametsi non tam multum in istis rebus intellego, quam multa vidi, — usque eo, iudices, ut rictum eius ac mentum paulo sit attritius, quod in precibus et gratulationibus non solum id venerari, verum etiam osculari solent. Aus den vergeblichen Versuchen, die von den Helfershelfern des Verres gemacht wurden, um das Kunstwerk von seiner Stelle zu schaffen, können wir wohl annehmen, dafs dasselbe von ziemlich grofsen Dimensionen gewesen ist; aus der Angabe, dafs die untere Partie des Gesichtes durch die vielen Küsse der Anbeter im Laufe der Zeit etwas gelitten hatte, dürfen wir folgern, dafs wir es in dem vorliegenden Falle mit einem ruhenden Herkules zu thun haben, wie er uns in zahlreichen Beispielen erhalten ist.

Was die Darstellung des Herkules in der Kunst anbelangt, so erscheint er in der ältesten Zeit als Bogenschütze; mit dieser Waffe erblicken wir ihn z. B. in den schon oben erwähnten Giebelgruppen vom Tempel in Aegina (Abbildungen: Bau. Bi. VII, 692; Bau. D. d. kl. A. I, No. 350. S. 335; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 29.); er trägt hier aber aufser einem Panzer eine aus dem Kopfe des erlegten nemeischen Löwen gebildete Bedeckung. In der späteren Zeit treten uns als stehende Attribute des Gottes entgegen die Keule und das Löwenfell; aufserdem wurde der Körper nackt dargestellt, und die Löwenhaut dem Gotte nur lose übergehängt. Da man in Herkules das Urbild der Kraft sah, so wurde in der bildlichen Darstellung eine starke Muskulatur und ein kräftiger Körperbau ganz besonders betont, der Kopf dagegen auffallend klein gebildet. Als „Kraftmensch“ wurde Herakles zuerst durch Myron in die Kunst eingeführt, und diese Auffassung von Lysippus weitergebildet. Letzterer ist als der eigentliche Schöpfer des Typus, der für die Folgezeit Geltung behalten hat, anzusehen. Von ihm rührte die berühmte Kolossalstatue des Gottes in Tarent her, die später nach Rom kam, von da nach Byzanz geschafft wurde, dort im Hippodrom stand und i. J. 1202 von den Lateinern eingeschmolzen wurde. Charakteristisch war nach den erhaltenen Zeugnissen an diesem Werk die gewaltige Körperfülle, die Breite der Brust und der Schultern und die starke Muskulatur der Gliedmafsen. Der Gott war dargestellt im Zustande der Ruhe, indem er zurückblickt auf die vielen Mühen und Arbeiten, die er überstanden hat. Auf diesen durch Lysipp geschaffenen Typus ist wohl auch zurückzuführen der berühmte Hercules Farnese. (Abbildnngen: L. Gr. G. u. H. G. Taf. XLIV; S. K. B. Taf. 26, 6 u. Text S. 49; M. E. Taf. 27, 3 u. Text S. 194; Bau. Bi. IV, 314; Bau. D. d. kl. A. I. S. 598, Fig. 639; O. G. d. gr. Pl. II, S. 449, Fig. 221; Be. Kl. B. Heft VI, No. 3.) Gefunden wurde die Statue 1540 in den Thermen des Caracalla zu Rom; seit 1790 befindet sie sich in dem Museo Nazionale in Neapel. Ergänzt ist der linke Unterarm, vielleicht auch die rechte, auf dem Rücken ruhende Hand mit den Aepfeln der Hesperiden. Eine Wiederholung dieses Kunstwerkes findet sich im Palazzo Pitti in Rom, und hier findet sich auch die Aufschrift *ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ*, die aber allgemein als gefälscht angesehen wird. Die Statue in Neapel weist als Verfertiger einen Athener Glykon auf: unterhalb der Keule steht die Inschrift: *Γλύκων Ἀθηναῖος ἐποίει.* Dieser Glykon lebte vielleicht im Anfang der römischen Kaiserzeit, vielleicht noch später. Dafs er kein Originalwerk schuf, sondern sich

an Lysippos anlehnte, ist sehr wahrscheinlich. Der Heros ist dargestellt in dem Zustande höchster Ermattung: er stützt sich mit der linken Achsel auf die Keule, über welche das Löwenfell geschlagen ist; der nach hinten gebogene rechte Arm ruht auf dem Rücken. Der Blick des nach vorn gesenkten Kopfes, der auffallend klein gebildet, ist in die Ferne gerichtet; Müdigkeit und Erschlaffung sprechen sich in den Gesichtszügen aus. Charakteristisch ist an dem Kunstwerk, abgesehen von der Kleinheit des Kopfes, der gewaltige, gedrungene und im Verhältnis zu den unteren Extremitäten kurze Oberkörper und das auffallend starke Hervortreten der Muskeln, von denen Winkelmann sagt, dafs sie wie „gedrungene Hügel" liegen. Die Grenze der Natürlichkeit ist hier überschritten, und dadurch dafs der Künstler den Effekt steigern wollte, hat er den Genufs an dem Kunstwerk beeinträchtigt. Wenn er nach einem Vorbilde des Lysipp wirklich gearbeitet hat, so ist doch nicht anzunehmen, dafs er diese fehlerhaften Auswüchse bei dem Original vorgefunden hat. Uebrigens ist es wohl als sicher anzunehmen, dafs die Figur dazu bestimmt war, aus der Ferne zu wirken, wodurch der Eindruck des Schwerfälligen wesentlich abgeschwächt wird. Auch ist vielleicht der Umstand nicht aufser acht zu lassen, dafs, wenn der kopierende Künstler ein Standbild aus Erz in Marmor nacharbeitete, die Verschiedenheit des Materials nicht ohne Einflufs gewesen ist und Wirkungen hervorgerufen hat, die bei dem Original viel weniger sich bemerkbar machten. Es sei noch in Kürze berührt der berühmte Heraklestorso im Belvedere des Vatikan. (Abbildungen: Bau. D. d. kl. A. I, Fig. 114 u. S. 109; O. G. d. gr. Pl. II, Fig. 218 u. S. 431 ff.; S. K. B. Taf. 28, 3 u. S. 49.) Das Fragment wurde angeblich unter Papst Julius II. in Rom in der Nähe des Platzes, wo das Theater des Pompejus gestanden hat, gefunden. Auf dem Felsen, auf welchem der Torso ruht, befindet sich der Name des Künstlers: Apollonios, Sohn des Nestor, aus Athen. Brunn (G. d. gr. K. I, S. 378 ff.) nimmt an, dafs derselbe zur Zeit des Caesar und Pompejus als Künstler thätig war. Winckelmann, der das Werk sehr hoch geschätzt und eine begeisterte Beschreibung desselben gegeben hat, wollte darin einen in himmlischer Verklärung ruhenden Herakles erkennen. Nach einer anderen Vermutung sollte die Statue auf ein Werk des Lysippus zurückführen, und Herakles in der Rechten den Becher, in der Linken die Keule gehalten haben. Wieder andere meinten, es sei an eine Gruppe zu denken, und neben Herakles habe eine weibliche Figur, vielleicht Hebe, gestanden. Schliefslich wurde es als wahrscheinlich hingestellt, dafs der Held als leierspielend dargestellt gewesen sei und in der Linken das auf dem linken Schenkel ruhende Saiteninstrument gehalten und mit der Rechten in die Saiten gegriffen habe. Eine ganz andere Erklärung hat in allerneuester Zeit Sauer (Der Torso von Belvedere, Giessen 1894) gegeben: er erkennt in dem Torso gar nicht einen Herakles, sondern den Cyklopen Polyphem, und zwar nicht in der Gestalt, wie er uns im Homer entgegentritt, sondern wie er in der späteren Litteratur, namentlich in den Idyllen Theokrits, aufgefafst ist. Er nimmt an, dafs dieser dargestellt sei, wie er „am felsigen Ufer sitzend, sehnsüchtig nach der geliebten Nereide (Galathea) ausblickt." Indem er vermutet, dafs Polyphem, als zu seiner Linken die Galathea erschienen, die Keule, die er vorher ruhig in seiner Linken gehalten, plötzlich mit der Rechten erfafst und die Linke zur Stirn erhoben habe, um sein schwachsichtiges Auge zu schützen, sucht er dadurch die Drehung des Körpers sowie die schräge Haltung der Schultern zu erklären. Eine Abbildung dieses Restaurationversuchs s. bei O. G. d. gr. Pl. II, 434, Fig. 219. Overbeck äufsert sich dahin, dafs diese Wiederherstellung „der Lage der erhaltenen Teile und der allgemeinen inneren Wahrscheinlichkeit am meisten zu entsprechen scheint". Ganz besonders ist bei der Aufstellung dieser neuen Erklärung der Umstand mafsgebend gewesen, dafs

der Torso nicht auf einem Löwenfell, sondern, wie aus dem auf dem linken Schenkel ruhenden Kopfe des Felles ersichtlich ist, auf einem Pantherfell ruht, und letzteres sich sonst bei Herakles nicht findet. —

Wir schliefsen damit, dafs wir noch eine Art von Figuren besprechen, die eine bestimmte Persönlickeit nicht repräsentieren, die sogenannten

15. Kanephoren (*κανηφόροι*), d. i. Korbträgerinnen.

Cicero erwähnt solche Kunstwerke § 5, wo er über die von Verres an Hejus in Messana verübten Räubereien handelt, und äufsert sich darüber folgendermafsen: erant aënea duo praeterea signa, non maxima, verum eximia venustate, virginali habitu atque vestitu, quae manibus sublatis sacra quaedam more Atheniensium virginum reposita in capitibus sustinebant; Canephoroe ipsae vocabantur. Als Verfertiger dieser Statuen wird kein geringerer als Polyklet angeführt. Solche Korbträgerinnen wurden auch im Dienste der Hera verwendet, und es ist demnach sehr wahrscheinlich, dafs diese Figuren zu einem Weihegeschenk für die Hera von Argos bestimmt gewesen sind. Wie sie gestaltet gewesen sind, können wir uns am besten vergegenwärtigen durch die uns erhaltenen Reliefs im Panathenaeenfries des Parthenon. (Abbildungen: O. G. d, gr. Pl. I, Fig. 117, No. 7—9; Bau. D. d. kl. A. II, Fig. 1379, No. 49—51.) Ein Mann hat einem der Mädchen, die auf ihn zuschreiten, einen Korb abgenommen, in dem sich vermutlich die heilige Gerste befindet und das zum Opfer nötige Messer. Derartige eine Last auf dem Haupte tragenden Frauengestalten liefsen sich anstatt der Säulen in der Baukunst verwenden, und Beispiele dieser Verwendung sind uns erhalten. Man nannte solche zum Tragen von Gebälk bestimmte Figuren in ältester Zeit *κόραι*, später Karyatiden (*Καρυάτιδες*) und leitete diesen Namen von der an der Grenze Arkadiens gelegenen spartanischen Stadt Karyae ab, wo Jungfrauen zu Ehren der Artemis *Καρυᾶτις* altertümliche und zierliche Tänze aufzuführen pflegten. (vgl. Preller Gr. Mythol. S. 307.) Als das hervorragendste Beispiel führen wir an die Karyatiden an einem südlichen Vorbau des Erechtheion auf der Akropolis zu Athen. (Abbildungen einer Karyatide: S. K. B. Taf. 6, 4 u. 7; Taf. 20, 10 u. Text S. 26 u 37; M. E. Taf. 14, 3 u. 6 u. Text S. 85; L. Gr. G. u. H. G. Einl. S. 18; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 122a; Bau. Bi. VII, 728 u. VIII, 839; Bau. D. d. kl. A. Fig. 536 u. S. 490; Darstellung der sogen. Korenhalle des Erechtheions: Bau. D. d. kl. A. unter „Erechtheion" Taf. IX.) Hier tragen die sechs Jungfrauen nicht einen Korb auf dem Haupte, sondern ein dorisches, allerdings reich geziertes und an die Form eines Korbes erinnerndes Kapitäl. Die Figuren bekunden in ihrem Gesichtsausdruck eine gewisse Strenge; es soll damit angedeutet sein, dafs sie nicht Selbstzweck sind, sondern sich als Teile in das Bauwerk einzufügen haben. Uebrigens sind sie nicht etwa nach der Schablone gearbeitet, wie sich schon daraus erkennen läfst, dafs drei sich auf das rechte, drei sich auf das linke Bein stützen. Es sei übrigens noch bemerkt, dafs eine dieser Trägerinnen von Lord Elgin nach England gebracht worden ist und sich in dem Britischen Museum zu London befindet; sie ist auf der Akropolis durch einen Gypsabgufs ergänzt.

Als Gegensatz zu den Karyatiden sei noch angeführt ein Atlant (d. i. in der Architektonik eine zum Tragen von Gebälk bestimmte männliche Figur) vom Zeustempel in Agrigent auf Sicilien. (Abbildungen: S. K. B. Taf. 5, 11; M. E. Taf. 14, 7; O. G. d. gr. Pl. I, Fig. 122b; M. E. Taf. 14, 7.) Diese Atlanten waren dereinst dazu bestimmt, die Deckenbalken zu tragen und traten im Innern aus der Cellawand des Obergeschosses hervor. Dafs sie eine

viel stärkere Last zu tragen haben als die oben genannten Karyatiden, ist in den Figuren klar und deutlich ausgesprochen: sie stehen mit beiden Füfsen fest auf dem Boden, der Körper ist grade emporgestreckt, und auf den Ellenbogen der kräftigen Arme, deren Hände hinter dem Haupte zusammengefaltet sind, ruht unvermittelt die schwere Last in Gestalt eines schweren Pfeilerkapitäls. Jene Karyatiden ersetzen die frei tragende Säule, diese Atlanten den eng mit der Mauer in Verbindung stehenden Pfeiler (vgl. O. G. d. gr. Pl. I, S. 472 ff.). Diese Figuren gehören übrigens wohl der gleichen Zeit an wie jene Karyatiden; dafs sie in ihrer Bildung etwas Strenges und Altertümliches haben, wie dies namentlich in der Gestaltung des Haares sich kund giebt, ist auf eine bestimmte Absicht des Künstlers zurückzuführen.
